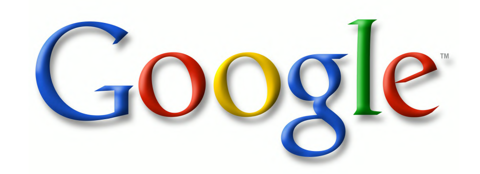
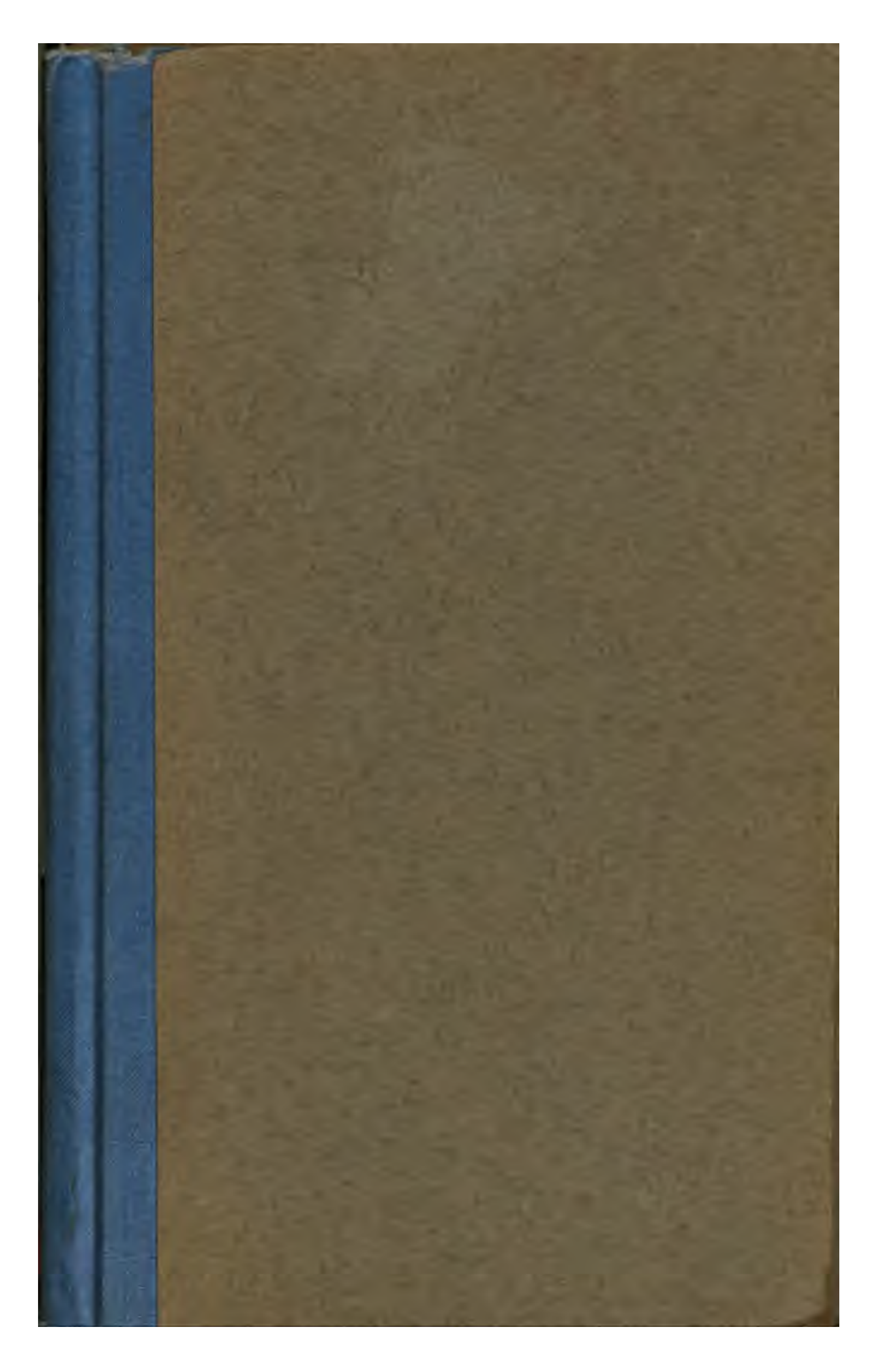




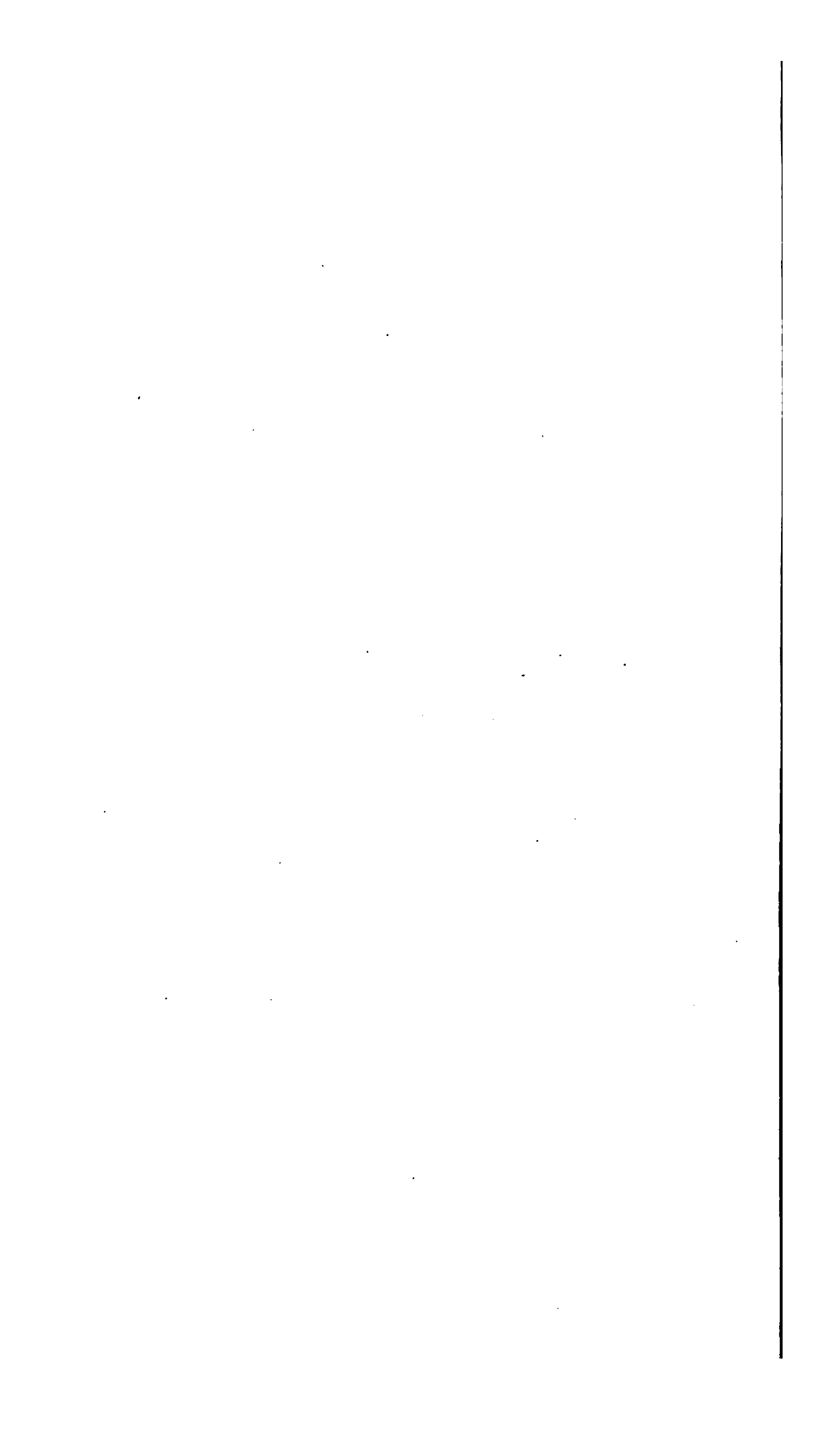
JEAN BLAIZE

L'ART DE DIRE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN





L'Art de dire

dans la Lecture et la Récitation
dans la Causerie et le Discours

103-03. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 3-03.

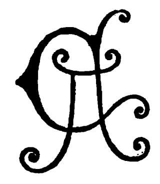
JEAN BLAIZE

L'Art de dire

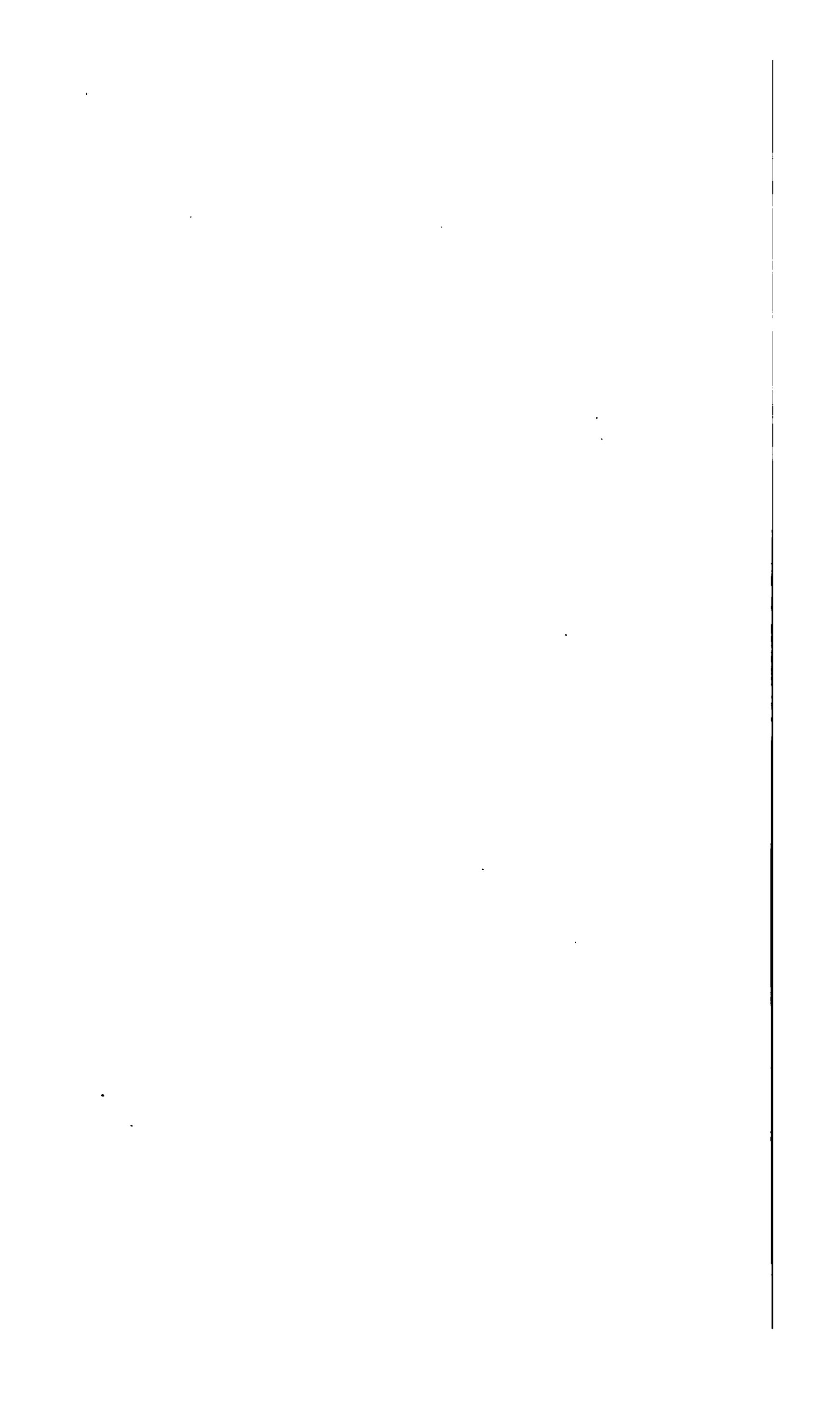
dans la Lecture et la Récitation



dans la Causerie et le Discours



Librairie Armand Colin
Paris, 5, rue de Mézières
1903



A MONSIEUR EUGÈNE VIGIER

A L'INSTITUTEUR
QUI M'ENSEIGNA LES PREMIERS ÉLÉMENTS
DES ARTS D'ÉCRIRE ET DE DIRE
JE DÉDIE EN TOUTE AFFECTION
CE LIVRE

L'ART DE DIRE

LIVRE PRÉLIMINAIRE

CHAPITRE I

IMPORTANCE DE LA DICTION

Le préjugé contre la diction n'est pas le moins épandu. Non seulement bien des gens que leur carière oblige à parler en public ne l'ont jamais apprise, stimant la savoir suffisamment pour se tirer des difcultés professionnelles, mais, dans certains milieux t non des moins intelligents, il est de bon ton de s'en ıoquer.

« Les meilleurs orateurs n'ont-ils pas des défauts e voix, de prononciation? Qu'importe, puisqu'ils harment, conquièrent? Des ficelles de cabotin ontlles jamais formé la chaîne d'or de l'éloquence? Et e qui est vrai pour les avocats, les tribuns, les pré.icateurs, les professeurs, ne l'est-il pas pour tous les ommes, qu'ils s'adressent à un ou plusieurs de leurs emblables? Ce que nous attendons de qui nous parle, e sont-ce pas des idées, des sentiments? Qu'importe

la façon de nous les communiquer? De profonds savants ne sont-ils pas de piètres causeurs? »

Des littérateurs, des poètes raisonnent ainsi. Et il faut les entendre lire ou réciter leurs œuvres. Trissotin disant le sonnet et l'épigramme ne surpasse pas de beaucoup tels auteurs de nos jours psalmodiant leurs vers. La diction sensée qu'on leur conseillerait paraîtrait à plus d'un une déclamation d'acteur, et l'acteur est une des bêtes noires de nombre d'écrivains.

Certes, quantité d'acteurs ont une diction déplorable. Ils visent surtout à l'effet. Leur manque d'instruction les rend inaptes à découvrir le sens de ce qu'ils interprètent. Toute noblesse se dissipe à travers leur vulgarité. Mais ce sont les mauvais acteurs. Il y a de mauvais écrivains.

Une bonne diction est infiniment utile à qui parle en public. Chez les véritables orateurs, oiseaux rares sur la terre, des qualités de premier ordre compensent les défauts; mais plus on manque de ces qualités, dont plusieurs ne peuvent, hélas! s'acquérir, plus il convient d'apprendre tout ce qui peut s'enseigner de l'art de dire, et les orateurs les mieux doués ne sauraient trop s'appliquer à se perfectionner. On sait l'importance que Démosthène et Cicéron attachaient à la partie mécanique de leur art. S'il est très juste de penser que des rhéteurs tombèrent à cet égard dans l'exagération, comment nier le funeste effet de l'erreur contraire chez la plupart de nos orateurs?

Cet ouvrage est évidemment destiné aux personnes que leur devoir tient ou tiendra régulièrement à la barre, à la tribune, à la chaire, à la table du conférencier; mais il s'adresse aussi à celles que des cir-

RENÉ BAZIN. Pages choisies (D. Metterlé). 1 vol. in-18 jésus, br. **3 fr. 50**; relié toile.......... **4 fr.**

DESCHAMPS (Gaston). **La Vie et les Livres (6e Série), avec un Index général des noms cités dans les 6 volumes.** 1 vol. in-18 jésus, br. **3 fr. 50**

Le cycle de Napoléon. — Le cycle de la guerre. — L'exotisme colonial et pittoresque.

Précédemment parus :

1re Série : La Guerre de 1870 et la Littérature; le Roman historique; Littérature et politique; le Napoléonisme littéraire; le Néohellénisme.

2e Série : Renan, Taine, Leconte de Lisle, A. France; le Catholicisme littéraire : Huysmans, Rodenbach, Loti; la Jeunesse blanche.

3e Série : J.-M. de Heredia, Verlaine, Paul Bourget, Gaston Paris, G. Hanotaux, H. de Régnier, J.-H. Rosny; la Littérature et la démocratie, etc.

4e Série : Les enquêtes de M. Max Leclerc; Shakespeare et M. Léon Daudet; Coppée, Rambaud, Legras; Angellier et Robert Burns, etc.

5e Série : Gautier, Mérimée, O. Feuillet, Grenier, Auguste Blanqui, E. Deschanel, A. France, de Vogüé, Paul Bourget, André Theuriet, Émile Pouvillon, Pierre Loti, etc.

Chaque série, 1 vol. in-18 jésus, broché........... **3 fr. 50**

ALBALAT (Antoine). **Le Travail du Style** *enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains.* 1 vol. in-18 jésus, (2e *édition*), broché..... **3 fr. 50**

Le travail du style. — Les corrections de Chateaubriand. — Les corrections de Flaubert. — Les corrections de Bossuet. — Les corrections de Pascal. — Les corrections de J.-J. Rousseau. — Les corrections de Buffon et le travail de Montesquieu. — Le travail du style dans Malherbe, La Fontaine, Boileau et Racine. — Les corrections de V. Hugo et le travail de Balzac. — Fénelon. — Stendhal. — Massillon. — George Sand et Théophile Gautier.

« Nous avons signalé déjà l'intéressante série des études que M. Antoine Albalat consacre au travail du style et à l'art d'écrire. Tous ces livres sont d'un érudit et d'un lettré délicat. L'auteur excelle, avec toute la bonne grâce d'une causerie familière, à nous faire les honneurs des belles œuvres qu'il aime et qu'il admire. Et il excelle aussi à tirer, de tout ce qu'il sait, d'utiles et intéressantes leçons. Ce volume consacré tout entier à l'étude des manuscrits est un remarquable cours de littérature où l'on trouve à la fois le précepte et l'exemple. »

(*Revue de Paris.*)

Du même auteur, précédemment parus :

L'Art d'écrire *enseigné en vingt leçons.* 1 vol. in-18 jésus, (10e *édition*), broché, **3 fr. 50**; relié toile.......... **4 fr. 50**

La Formation du Style *par l'assimilation des Auteurs.* In-18 jésus (3e *édition*), broché......................... **3 fr. 50**

constances plus ou moins fortuites engagent à parler devant quelque assemblée. Autant dire que tout le monde peut y trouver profit, tout le monde pouvant être amené à prendre la parole en public.

Que d'occasions, que de nécessités en notre époque de démocratie et de complet examen ! Nous n'avons jamais été si nombreux à sentir le devoir d'apprendre à autrui ce que nos travaux spéciaux nous ont permis de savoir. Les penseurs éprouvent de plus en plus le besoin de propager leurs idées. Les *Universités populaires* ont à elles seules considérablement augmenté le nombre des conférences.

Étudions la diction afin de bien parler. Parler, n'est-ce pas une des fonctions que nous accomplissons le plus souvent? Pourquoi négliger de la bien accomplir, alors même que nous n'avons qu'un seul auditeur? En admettant que nous n'ayons aucun intérêt matériel ou moral à le convaincre, à gagner sa sympathie, ne devons-nous pas lui épargner des efforts d'attention, une impression plus ou moins pénible? Et que prouve contre la bonne diction le fait que tels hommes éminents bredouillent? S'ils sont grossiers, que prouve leur génie contre la politesse?

Étudions la diction afin de bien lire. La lecture à haute voix est une excellente façon d'employer les heures familiales. On introduit ainsi chez soi, comme amis de la maison, les poètes, les philosophes, les romanciers, les historiens. A tous ces charmeurs, d'aucuns préfèrent les musiciens. Comprenons cette préférence; mais constatons qu'il faut des années d'études pour acquérir l'habileté sans laquelle toute opération sur le violon, sur le piano, peut être autre chose qu'un régal pour les auditeurs. Tandis que la

diction est relativement facile... du moins ce qu'il en faut pour lire clairement, pour communiquer en partie les sensations de beauté que l'on éprouve.

Et pourquoi, de temps à autre, ne pas agrandir son auditoire? Pourquoi ne pas lire au peuple, si privé de nourriture intellectuelle et morale, les chefs-d'œuvre qu'il peut comprendre? C'est ce qui se fait à Paris, dans plusieurs arrondissements; c'est ce qui commence en province. Il y a beaucoup à espérer de cette œuvre, à laquelle se consacre ardemment le poète éducateur Maurice Bouchor.

Voici en quoi consistent les *lectures populaires*.

Il s'agit d'avoir une salle et, à un bout, une estrade. Cette salle, on la trouve dans une école, dans une mairie. Tel maire intelligent et de bonne volonté accorde le théâtre de la ville. On est quelques lecteurs, hommes et femmes. Au besoin, on se passerait de femmes... ce qui serait disgracieux. Il faut, du moins, se passer de décors, de costumes spéciaux et, autant que possible, d'accessoires. Chacun, debout, parfois assis, lit son rôle. On gesticule comme on peut. On joue si l'on sait jouer.

On supprime tout ce qui, étant donnés les moyens dont on dispose et le public auquel on s'adresse, ne saurait être représenté ou manquerait d'intérêt ou de convenance. Une causerie explicative, s'il y a plusieurs actes, accompagne la pièce. L'entrée de la salle est gratuite.

Et voilà en partie réalisé ce fameux *Théâtre populaire* qui nous est depuis longtemps promis. Voilà comment on interprète de belles pièces de tout genre, de toute époque, françaises ou traduites de langues étrangères, avant ou après lesquelles on lit ou récite des

pages de vers ou de prose, qu'il convient d'entremêler de bonne musique[1].

L'expérience est très concluante, en ce sens entre autres qu'elle prouve le peu d'utilité de ces mises en scène luxueuses et méticuleuses dont les frais accablent les directeurs, les empêchent d'offrir des places convenables à des prix modiques et de tirer de l'ombre des œuvres qui méritent la lumière.

Et je vous assure que ces lectures sont une source de joies autant pour les lecteurs que pour les auditeurs. Rien de plus doux que de voir s'éveiller des intelligences, rien, sinon de voir briller des larmes de compassion.

Toutefois, le double fait d'être embarrassé d'un livre et de n'en pas savoir le texte par cœur donne à la diction une certaine froideur. Il serait préférable de réciter, de jouer complètement. C'est ce qui se fait de plus en plus dans les salons, et ce genre de distraction contribue à l'utilité d'un traité comme celui-ci. Mais cette distraction, — qui, selon le choix des œuvres, peut être très instructive, très saine, — pourquoi le peuple ne se la donnerait-il pas?

Tous les dix ans, devant une multitude, d'humbles travailleurs jouent la Passion. Il y a, paraît-il, dans leur jeu quelque chose de la ferveur qui, au XVII[e] siècle, lors d'une peste, animait leurs aïeux. Cela se passe à Ober-Ammergau, en Bavière.

En France, à Bussang, un poète a fondé le *Théâtre du Peuple*. A la fin de chaque été, en une prairie où des galeries forment une salle abritée d'un vélum, sur la scène étalée au premier gradin d'une montagne,

1. M. Maurice Bouchor constitue un répertoire de pièces abrégées et commentées, dont plusieurs ont paru. Hachette, édit.

des gens du pays, parmi lesquels des employés, des ouvriers, représentent des comédies, des drames au style large et clair, aux mœurs vosgiennes.

Cet exemple donné par M. Maurice Pottecher, il faudrait le suivre. Toutes les provinces devraient avoir un théâtre, au moins un, où palpiterait l'âme du terroir. Les sujets abondent, modernes, historiques, légendaires. Quant aux interprètes, les auteurs régionaux n'auraient qu'à choisir dans les populations ambiantes : ils en trouveraient qui donneraient aux rôles une originalité, une vérité que ne pourraient leur donner des acteurs professionnels étrangers à la contrée.

Des acteurs peuvent donc s'improviser? Non pas! Un débutant peut révéler de surprenantes qualités, des dons naturels qu'il doit se garder de défraîchir; mais quiconque veut jouer la comédie doit s'adonner à des études spéciales.

D'ailleurs, on reconnaît de plus en plus l'importance de la diction. Cet art s'introduit dans les maisons d'éducation. Espérons qu'il y sera, un jour, placé au même niveau que ceux du dessin et de la musique.

Nous convenons volontiers des différences d'utilité de l'approfondir selon le but qui engage à l'étudier. Chacun prendra de nos conseils ce dont il aura le plus besoin. Nous nous efforcerons, nous, de satisfaire tous les désirs. Dans cette œuvre qui peut intéresser l'industriel ayant à parler en des comices, nous envisagerons tout ou presque tout ce que l'acteur doit savoir de la diction.

CHAPITRE II

PLAN D'ENSEIGNEMENT

La diction est à la partie créatrice de l'éloquence et à la littérature ce qu'en musique l'exécution est à la composition. On peut dire que les arts créateurs ne font eux-mêmes qu'interpréter la vie. Au moins formulent-ils leurs interprétations. La diction, elle, se borne à interpréter.

Elle doit donc : 1° se faire comprendre; 2° convaincre, émouvoir; 3° charmer. Ce qui revient à dire qu'elle se propose trois objets : la **clarté**, la **vérité**, la **beauté**. Avec la parole (la voix, le mot, le débit), on produit la clarté; avec l'expression, on obtient la vérité; avec la parole et l'expression, on atteint la beauté.

Aussi divisons-nous notre étude en quatre premières parties : LA VOIX, LE MOT, LE DÉBIT, L'EXPRESSION.

Mais la parole n'est qu'un des moyens dont dispose l'être humain pour manifester ses sentiments et ses idées : il a aussi la mimique. Aux trois points de vue de la clarté, de la vérité et de la beauté, comment la dédaigner? Nous la dédaignons si peu que nous jugerions rationnel un traité de l'art de dire qui ensei-

gnerait d'abord la mimique. Mais le titre de notre ouvrage nous vaut surtout des lecteurs désireux de conseils relatifs à l'élocution.

Quant à ceux qui désirent un enseignement intégral, je leur proposerais, si j'avais l'honneur de les avoir réellement pour élèves, d'alterner, dès les premières leçons, les exercices vocaux et les exercices mimiques. Pour deux raisons : ceux-ci me semblent aussi nécessaires que ceux-là, et la variété dans l'étude plaît et repose. Cette méthode permet, lorsqu'on arrive à l'expression, de traduire la vérité au moyen de l'attitude, de la physionomie et du geste en même temps qu'au moyen de la parole.

Nous conseillons donc de faire une lecture préparatoire de ce traité dans l'ordre des livres qui le composent, puis, à d'autres lectures, où l'on ne saura trop mettre en pratique les préceptes que l'on jugera bons, de bien tenir compte, dès le début, du livre intitulé LE GESTE.

Et comme beaucoup d'entre vous songent probablement à émettre en public leurs propres idées, nous nous occuperons enfin, d'une façon très succincte, mais spéciale, de L'ART ORATOIRE.

CHAPITRE III

DEVOIR DE L'ÉLÈVE

Les difficultés d'un art se dressent dans nous et non dans l'art lui-même. Si nous étions mieux doués, nos arts nous paraîtraient des jeux enfantins. Par la volonté, par le travail, modifions donc notre nature.

Si vous vouliez apprendre la peinture, il faudrait d'abord développer en vous la faculté de voir. Vous auriez à regarder les choses et les êtres comme si vous n'eussiez jamais rien vu. Vous voulez apprendre la diction : il faut d'abord améliorer votre faculté d'entendre. Vous devez écouter les paroles d'autrui et les vôtres **comme si vous n'aviez jamais rien entendu.**

D'où vient que des personnes appartenant à des milieux où l'on parle généralement bien commettent des fautes de prononciation? De ce que très souvent elles ne font aucune attention à la façon dont les mots sont prononcés autour d'elles. Un polyglotte peut ne pas s'apercevoir que son interlocuteur passe d'une langue à une autre.

Vous devez, vous, percevoir sous trois rapports ce qui se dit en votre présence et ce que vous dites vous-mêmes : sous le rapport de la voix, de la parole et de

l'expression. Un beau timbre de causeur doit vous plaire autant que le ferait sans doute un beau timbre de chanteur, une faute de prononciation vous sauter à l'oreille comme une faute d'orthographe vous saute aux yeux, une chaleur d'élocution vous impressionner, non seulement par le sentiment qui la produit, mais par elle-même. Henri Heine, à propos de la musique de Mendelssohn, admire chez ce maître la « fine oreille de lézard ». C'est ce genre d'oreille que je vous souhaite.

Vos impressions, vous devez les enregistrer en votre mémoire, afin de vous servir de telle inflexion qui vous aura paru précieuse, afin de ne plus prononcer un mot comme vous le prononciez, afin de vous assimiler le mouvement, la force, le charme de telle diction qui convient à votre nature.

Et puisque tout participe à l'expression des sentiments, l'attitude, la physionomie et le geste au moins autant que la parole, vous devez, ainsi que le peintre, le sculpteur, regarder vos semblables **comme si vous ne les aviez jamais vus.**

Mais ce qu'ils traduisent de la vie, le peintre et le sculpteur le traduisent avec de la matière inanimée : vous, c'est avec votre propre individu que vous devez opérer; il faut que vos sentiments réels ou simulés se reflètent dans votre parole, sur vos traits, en tout votre extérieur. Heine dit encore de la musique de Mendelssohn, dont vous savez la délicatesse, qu'elle donne l'idée d' « antennes d'escargot ». Si vous le permettez, cette image me servira à préciser quelle sensibilité je voudrais non seulement à votre âme, mais à tout votre organisme.

Quant à cette honte qu'on éprouve, devant un pro-

fesseur, parfois sans autre témoin que soi-même, à faire ce qu'on doit faire, débarrassez-vous-en au plus tôt. En commençant l'étude d'un art, vous avez le droit absolu d'ignorer comment mettre en pratique ses plus simples notions. Vos fautes, vos maladresses ne peuvent surprendre votre professeur. Pour peu qu'il ait de l'expérience, il en a constaté bien d'autres. Et vous, ne trouvez ridicule aucun exercice de diction ou de mimique dès lors que vous en concevez l'utilité.

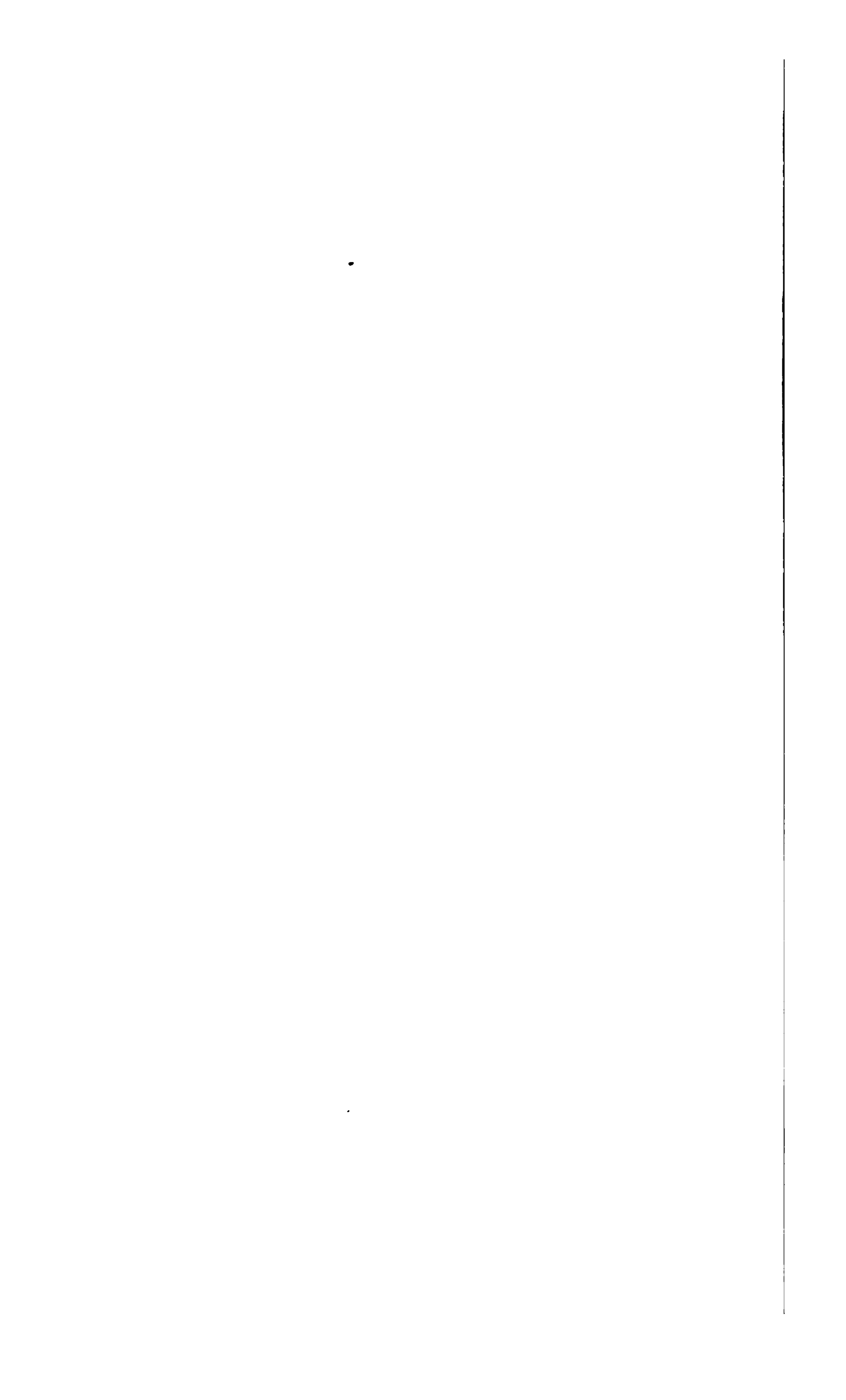
Tout ce que vous dites, tout ce que vous faites, sachez la raison qui vous oblige à le dire, à le faire de telle ou telle façon. N'acceptez d'un professeur que ce que vous avez examiné, compris.

Nous allons étudier d'abord la partie la plus mécanique de la diction. Je ferai tout mon possible pour vous épargner l'ennui qu'on y peut éprouver. De votre côté, dites-vous bien que tout art réclame des travaux d'un médiocre intérêt par eux-mêmes. Compter des syllabes sur les doigts n'exalte pas l'imagination; mais, par ce procédé, le poète apprend à parler la langue divine.

Quand nous arriverons à l'étude de l'expression, vous aurez pleinement à exercer votre intelligence C'est surtout alors que, dans un enseignement oral, je vous prierais, tout en vous aidant de mon mieux, de trouver la vérité par vous-même, dans vous-même. En art comme en morale, méditons cette maxime de Dostoïewski (dans *Crime et Châtiment*) : « Mieux vaut pour chacun de nous mentir de sa façon que répéter la vérité d'un autre. Dans le premier cas, tu es un homme; dans le second, un perroquet ».

LIVRE I

LA VOIX



CHAPITRE I

PHÉNOMÈNE DE LA VOIX

Un automobiliste qui ne s'intéresserait pas au mécanisme de son véhicule serait doué de bien peu de curiosité. A plus forte raison devons-nous connaître notre appareil vocal, qui non seulement nous sert constamment, mais encore fait partie de nous-mêmes.

La voix étant le son qui sort de notre bouche, il nous faut définir le son. C'est l'effet causé sur l'ouïe par les vibrations d'un corps. Faites produire un son à un plateau de cristal où vous aurez semé du sable : tant que durera le son, le sable bougera.

Les instruments de musique sont donc des appareils sur lesquels ou dans lesquels vibre un corps. Dans certains instruments, l'air projeté par l'artiste ou par une soufflerie mécanique concourt à la production du son.

Notre appareil vocal, à nous, se compose : 1° d'un organe à produire le son, le **larynx**; 2° d'un soufflet et d'un porte-vent, les **poumons** et la **trachée-artère**; 3° d'un tuyau vocal, le **pharynx**, la **bouche** et le **nez**.

Le **larynx**, dont la saillie antérieure n'est autre chose que la *pomme d'Adam*, forme comme une boîte ouverte

par en haut et par en bas. Une membrane en tapisse les cartilages. Elle se replie, d'avant en arrière, en deux sortes de lèvres qui laissent entre elles une étroite ouverture, la **glotte**, et portent le nom de **cordes vocales**. Leur longueur est de 20 à 25 millimètres chez l'homme et de 16 à 20 chez la femme. Il y en a deux autres un peu au-dessus, relativement sans importance.

Corde vocale! Un terme qui représente assez mal l'objet qu'il désigne. Ne croirait-on pas que nous avons dans le gosier des cordes de harpe? Ferrein proposa cette appellation parce que le son se produit sur ces bourrelets membraneux, qui se tendent pendant la production du son. Leur aspect de bandes blanchâtres et nacrées sur le ton rose du larynx les a fait nommer aussi *rubans vocaux*.

Une bonne image est celle qui compare le larynx à un chapiteau sur une colonne. La colonne, c'est la **trachée-artère**. Une vingtaine d'anneaux cartilagineux la constituent. *Trachée* vient de τραχὺς, *raboteux*. Selon quelques étymologistes, *artère* tire son origine de ἀήρ, *air*, et τηρεῖν, *conserver*. Les anciens anatomistes croyaient que les vaisseaux qui portent le sang du cœur aux autres organes contenaient de l'air : d'où le nom d'artère qu'ils ont donné aussi à ces vaisseaux.

La trachée se bifurque en deux tubes de moindre calibre, les **bronches**, qui se subdivisent en nombreux rameaux. La trachée, les bronches et les ramifications bronchiques dessinent l'**arbre respiratoire**, qui, de ses deux branches tout entières, plonge dans les poumons.

Les **poumons** ont à peu près la forme de cônes tranchés de haut en bas, sinuant en lobes et concaves à

la base. Ils sont d'une matière molle, spongieuse, où l'on trouve toute la ramure bronchique, les innombrables vésicules qui ont l'air de ses fruits, tout un tissu cellulaire, des vaisseaux et des nerfs.

Quant au **pharynx**, — placé derrière le larynx et la trachée à partir de la base du crâne jusqu'à l'œsophage, — c'est un assez long carrefour où s'ouvrent, de haut en bas, les fosses nasales, la cavité de la bouche et, — par une soupape, l'**épiglotte**, — l'orifice supérieur du larynx.

Des personnes non familiarisées avec le vocabulaire anatomique confondent le larynx avec le pharynx. Le larynx est une petite boîte; le pharynx, un grand canal. Le larynx produit le son; le pharynx le conduit au dehors. *Larynx* veut dire sifflet; *pharynx* a, en grec, la même racine que le mot *gouffre*. Le pharynx est le gouffre par où tout descend dans le corps, air, aliments et boissons.

Voilà donc tous les organes essentiels à la phonation.

Cette production du son, voyons comment elle s'opère.

D'abord, les poumons se dilatent. L'air les remplit, arrivé par le nez et la bouche, par le pharynx et le larynx, par la trachée et les bronches. C'est l'**aspiration** ou **inspiration**.

Cet air, les poumons ne peuvent longtemps le contenir. Il s'échappe par les bronches, par la trachée. Les poumons se contractent. L'**expiration** a commencé.

Elle se continue par le larynx. Si la glotte reste écartée, l'air, passant librement, ne produit aucun son; le phénomène de la respiration s'accomplit seul. Mais si les cordes vocales, qui forment les bords de

la glotte, se rapprochent l'une de l'autre, le son se produit. Pourquoi? Parce que ces bourrelets, qui ont en eux quantité de fibres musculaires, se tendent et vibrent, et parce que l'air, gêné par un obstacle, a, lui aussi, des vibrations.

Il n'est pas superflu d'ajouter qu'entre les fausses cordes vocales et les vraies, les essentielles, se creuse et s'incurve de chaque côté un espace, nommé **ventricule**. Le son s'y renforce. Chez l'âne dont on sait la puissance vocale, chez le singe hurleur, ces ventricules sont relativement très vastes.

De tout cela, on se rendrait mieux compte en consultant un ouvrage spécial[1].

Mais rien ne vaut les leçons de choses. Grâce au laryngoscope, le mystère du larynx se révèle en partie. C'est un petit miroir au bout d'une tige. On l'introduit au fond d'une bouche, — de sa propre bouche, par exemple, — et l'on voit les fameuses cordes vocales.

Profiter enfin d'un autre moyen d'investigation : disséquer un larynx. Le larynx qui se rapproche le plus du nôtre est celui du porc. Monselet, qui a chanté l' « animal roi, cher ange », eût aimé cette assimilation.

1. Le livre du docteur Garnault, *Physiologie, hygiène et thérapeutique de la Voix parlée et chantée*, nous a été très utile. L'auteur recommande, lui-même, un ouvrage encore plus détaillé qu'il a traduit : *la Voix, le Chant et la Parole*, par Browne et Behnke.

CHAPITRE II

LA RESPIRATION

MODES RESPIRATOIRES

Sans bonne respiration, pas de diction convenable. Une bonne respiration est celle dont l'aspiration procure aux poumons une quantité d'air suffisante, et cela sans fatigue.

Pour que les meilleurs moyens de donner de l'air aux poumons nous apparaissent nettement, faisons-nous une idée exacte de l'appareil respiratoire.

Supposons deux magasins l'un sur l'autre, dans une maison à un étage. Cette maison est le tronc de notre corps. Le larynx et le pharynx forment la cheminée extérieure. Ne considérons que la maison même. Que voyons-nous? A l'étage, c'est-à-dire au **thorax**, les poumons et, à peu près au milieu, le cœur. Au rez-de-chaussée, c'est-à-dire à l'**abdomen**, le foie et l'estomac, au même niveau, et, au-dessous, les intestins.

Pour agrandir l'étage, nous pouvons procéder de trois façons : élever la bâtisse, écarter les parois latérales et abaisser le plancher. Ce que nous pouvons faire pour une construction de maçonnerie nous est possible pour le local thoracique.

Voyons ce qui en constitue les parois. Postérieurement, la **colonne vertébrale**; latéralement, les **côtes**, qui s'y articulent en charnières; antérieurement, le **sternum**, auquel elles se joignent par des cartilages. Donc, une cage osseuse, mais qui, par en bas, est limitée par le **diaphragme**, large membrane musculaire. Adhérant à cette cage, extérieurement et en haut, s'articulant au sternum, deux os encore, les **clavicules**, les clefs de voûte des épaules.

Pour agrandir le thorax, nous pouvons donc : 1° soulever la toiture, c'est-à-dire les premières côtes et les clavicules; 2° écarter la partie basse des murs latéraux, les côtes inférieures; 3° abaisser le plancher, le diaphragme. De ces trois façons, nous augmentons le volume des poumons, qui, par l'intermédiaire d'une membrane, la plèvre, sont accolés à la poitrine et au diaphragme.

Et voilà dépeints les trois modes respiratoires : le mode **costo-supérieur** ou **claviculaire**, le mode **costo-inférieur** ou **latéral** et le mode **diaphragmatique** ou **abdominal**.

Dans la respiration claviculaire, les poumons, hissés vers le cou, tirent le diaphragme, qui tire les viscères abdominaux, et le ventre se creuse. En cet état de choses, le diamètre vertical du thorax a en moins ce qu'il avait en plus avant le soulèvement du diaphragme. Il est vrai que ses diamètres transversaux de la partie supérieure se sont allongés.

Dans la respiration latérale, ce sont les diamètres transversaux, mais surtout ceux qui séparent les côtes inférieures, qui augmentent de longueur.

Et c'est seulement dans la respiration abdominale que s'allonge le diamètre vertical du thorax, parce

que c'est seulement dans cette respiration que le diaphragme s'abaisse, par suite du soulèvement de la paroi du ventre.

Or, la géométrie démontre que l'allongement du diamètre vertical d'un cône (les poumons réunis forment, n'est-ce pas? une sorte de cône tronqué) augmente beaucoup plus le volume de ce corps qu'un même allongement de n'importe quel diamètre transversal.

Donc, la respiration abdominale amplifie beaucoup plus le thorax. Elle l'amplifie et par l'abaissement du diaphragme et, — comme les autres respirations, bien qu'à un très faible degré pour la région supérieure, — par le soulèvement des côtes.

Un appareil existe, le spiromètre, où nous n'avons qu'à projeter notre expiration pour que, sur le cadran ou l'échelle, nous apparaisse notre capacité respiratoire. Respirons des trois façons, et le spiromètre nous indiquera combien le mode abdominal rend cette capacité supérieure.

Reste à savoir si ce type de respiration fatigue les organes qu'il met en jeu. Pour répondre affirmativement, il faudrait ne pas se rendre compte avec quelle facilité s'abaisse le souple diaphragme et s'écartent les côtes inférieures, que leur cartilage ne soude pas au sternum. Tandis que, dans la respiration claviculaire, il s'agit de soulever toute une construction osseuse, et que certains muscles qui opèrent au sommet font obstacle à la circulation du sang. D'où le visage parfois congestionné des actrices qui respirent ainsi.

La respiration abdominale peut, il est vrai, fatiguer l'estomac par la pression du diaphragme contre ce

viscère. Aussi vaut-il mieux ne parler à haute voix qu'après la digestion.

Nous venons de donner l'opinion du docteur Garnault et d'autres spécialistes. D'après eux, les femmes n'ont renoncé à la respiration diaphragmatique, celle de tout être humain pendant l'enfance, que parce qu'elles subissent plus ou moins l'emprisonnement du corset. Ce serait à M. de Curel de nous dire si sa « fille sauvage » respirait abdominalement avant de s'être pliée aux modes européennes....

Il faut bien constater que, naturel ou non, le mode respiratoire féminin est ordinairement costal, souvent même costo-supérieur. Des physiologistes attribuent cette respiration à la constitution même de la femme adulte.

La prudence nous semble conseiller à la femme de n'adopter le type abdominal que si elle ne s'en trouve incommodée d'aucune façon. Quant à le lui interdire, il faudrait savoir s'il nuit généralement à la santé des actrices qui en ont pris l'habitude.

Aussi bien ce mode s'accomplit-il plus ou moins avec le concours des côtes. Nous pensons même, — et nous avons pour nous l'avis de M. G. Kumlien, le directeur du gymnase Ling, à Paris, — qu'il convient parfois de recourir franchement au type abdomino-costal.

D'autre part, la respiration nettement costale a ses défenseurs. C'est, paraît-il, celle de M. Jean de Reské. « Elle permet, dit le docteur Joal (du Mont-Dore), d'emmagasiner un plus grand volume d'air. Elle porte sur l'ensemble de la cavité thoracique, répartit le travail total sur un plus grand nombre d'agents, d'où résistance plus grande à la fatigue. »

Ce qu'il faut éviter, c'est le mode claviculaire, qui n'a que des inconvénients, entre autres celui de révéler constamment l'effort de la respiration.

Quelques mots encore, et nous en aurons fini avec ces détails un peu... anatomiques.

L'hygiène veut que nous aspirions du nez plutôt que de la bouche. Ce qui importe ici, c'est de rappeler que la respiration buccale sèche l'intérieur de la bouche et, chose plus grave, **essouffle**. Tous les coureurs savent qu'ils doivent respirer par le nez.

Même en ayant la bouche bien ouverte, servez-vous-en le moins possible pour l'aspiration.

EXERCICES RESPIRATOIRES

Plus l'aspiration est puissante, plus puissante est l'expiration, et plus le son peut être volumineux et durable. Comme vous aurez besoin de sons forts et prolongés, vous devez développer votre capacité respiratoire.

La position la plus favorable à la respiration abdominale est la position couchée, les bras joints derrière le dos. Étendez-vous ainsi; fermez la bouche; attirez l'air par un soulèvement du ventre; faites-en une bonne provision, que vous garderez quelques secondes.

1° Aspirez brusquement et expirez de même.

2° Aspirez brusquement et expirez lentement.

3° Aspirez lentement et expirez brusquement.

4° Aspirez lentement et expirez de même.

Recommencez, assis. Recommencez debout, toujours muet. Pour l'aspiration et l'expiration douces, une douceur très régulièrement continue.

Dans la diction, vous pourrez souvent renouveler l'air nécessaire à vos poumons. L'abus des grandes respirations vous serait même nuisible. En escrime, se fendre à fond est fort utile, mais en de certaines circonstances. Donc, un dernier exercice, le contraire des précédents :

5° Pendant une minute, respirez le plus souvent possible.

On a compté qu'un adulte respire dix-huit fois par minute. C'est beaucoup pour un seul homme! Mais dépassez ce nombre.

Tous ces excercices, faites-les un moment ou deux chaque jour, sans vous fatiguer.

CHAPITRE III

LE SON

Vous êtes plus ou moins maître de vos moyens respiratoires : vous avez déjà fait, sans rien dire, un grand pas dans la diction.

Occupons-nous de votre voix. Pas encore de votre articulation, notez-le bien. Considérons d'abord le **son** sans envisager le **ton**, qui en est la hauteur.

Constatons que la langue, en se renflant à la base, tend à boucher l'isthme du gosier, limité par le voile du palais, cette ogive à quatre piliers, à l'angle de laquelle pend, en grain de raisin, la luette. La langue est encore un embarras pour le son quand elle se lève vers les dents supérieures. Autres obstacles au passage du son : les dents et les lèvres, quand on les serre. Autant de vérités assez dignes de l'ami de notre enfance, M. de La Palice. Il faut d'autant plus en tenir compte.

Après avoir aspiré du nez, ouvrez la bouche en desserrant les dents, et, gardant la langue étendue dans le maxillaire inférieur, émettez et soutenez un son. Eh oui! il faut ouvrir la bouche et desserrer les dents. C'est ce que beaucoup de personnes font à peine dans la conversation.

DÉFAUTS DU SON

Ils peuvent provenir soit d'une mauvaise santé générale, soit d'une lésion d'un ou de plusieurs organes phonateurs. De la fatigue ordinaire ou accidentelle du corps, des maladies de la trachée, des bronches, des poumons, peut résulter la **faiblesse** de la voix. La **raucité** (enrouement chronique) est souvent produite par l'usure du larynx (des enfants, en criant, s'enrouent pour le restant de leur vie), par la scrofule, la tuberculose. Le **nasillement** (« nasonnement », disent volontiers les spécialistes) se produit de deux façons contraires : le son ne sort pas assez par le nez, qu'obstrue plus ou moins un polype, un simple coryza, ou bien il s'échappe trop par l'issue nasale, à cause d'une paralysie du voile du palais.

Fort heureusement, on peut avoir une ou plusieurs imperfections vocales sans être malade, sans avoir la moindre lésion. Il suffit alors de l'orthophonie. C'est l'art de corriger, par des exercices spéciaux, les défauts de la voix et de l'articulation.

La plupart de ces exercices ne peuvent être efficaces que précédés d'exercices respiratoires, les défauts à combattre provenant surtout d'une mauvaise respiration.

Lisez ces lignes du docteur Paul Olivier, que nous extrayons de *la Parole*, le très savant organe de l'*Institut de laryngologie et orthophonie.* La note concerne une personne qui se plaignait de sa voix « enrouée, discordante, absolument désagréable ».

« Après avoir énergiquement affirmé la guérison en quelques instants, j'apprends à la malade à respirer

convenablement et silencieusement. Puis, je lui fais prononcer des voyelles, qu'elle attaque brusquement après une inspiration profonde; on recommence jusqu'à ce qu'on obtienne un résultat parfait; enfin, je la fais lire avec les mêmes précautions. En dix minutes, j'obtiens le résultat cherché : ... la voix est redevenue telle qu'avant la maladie. Et à l'examen laryngoscopique, on voit maintenant les cordes s'affronter exactement. »

FAIBLESSE

Peut-être votre voix est-elle simplement faible, courte. C'est le cas général des voix non exercées. D'ailleurs, si forte, si ample que soit la vôtre, pourquoi n'en pas augmenter la puissance?

Voici des exercices. Faites chacun des quatre premiers en une seule expiration et tous les cinq sur votre ton le moins fatigant, c'est-à-dire votre médium. La bouche ouverte de manière à donner le son *a*.

1° Déployez la voix au fur et à mesure de l'expiration.

2° Déployez-la tout de suite, et conservez-lui la même intensité.

3° Augmentez, puis diminuez l'intensité.

4° Le même, mais en augmentant et en diminuant l'intensité à plusieurs reprises.

5° En de brèves expirations, lâchez des sons plus ou moins volumineux.

CHEVROTEMENT

Quel qu'en soit le volume, il se peut que votre voix tremble. Moins sensible que dans le chant, ce défaut

nuit pourtant à la diction, surtout à la diction tragique, où le son d'une seule expiration doit souvent se prolonger.

Faites les exercices suivants en vous efforçant d'éviter le moindre à-coup. La voix doit couler comme une eau parfaitement unie.

1° Produisez un son en donnant très peu de voix et pendant une très courte durée.

2° Soutenez un son un peu plus volumineux et un peu plus long.

Ainsi de suite, en ne passant à un son un peu plus volumineux et un peu plus long que lorsque vous serez satisfait de la façon dont vous aurez soutenu le précédent.

VOIX AIGUË

« Voix eunuchoïde », disent les médecins. Transcrivons la méthode de Fournié, telle que la donne le docteur Garel, des hôpitaux de Lyon, à qui elle a valu des résultats beaucoup plus prompts que ceux promis par l'auteur.

« 1° Faire respirer méthodiquement, la bouche ouverte, aussi profondément que possible. Faire succéder à cette respiration lente, silencieuse, une respiration tout aussi lente, mais sonore pendant l'expiration. Ce son doit être produit sans contraction laryngienne appréciable; le malade doit l'émettre avec le sentiment de la prostration, de la fatigue, du soupir; on obtient ainsi un son très bas. Ce résultat est assez difficile à obtenir; mais il est rare qu'après une gymnastique de deux ou trois jours, pendant dix minutes chaque fois, on ne l'obtienne pas.

« 2° Lorsqu'on a obtenu l'expiration sonore dans les tons bas, on fait prononcer un mot, syllabe par syllabe, et chaque syllabe par un mouvement expiratoire, avec le même mouvement sonore cité plus haut.

« 3° Le malade étant parvenu à prononcer dans les tons bas et syllabe par syllabe un mot quelconque, on met un livre entre ses mains et on le fait lire dans les mêmes conditions, c'est-à-dire syllabe par syllabe, et chaque syllabe correspondant à une expiration sonore (ce point est très important).

« 4° Dès que le malade est arrivé à lire dans ces conditions, il devra plusieurs fois par jour s'exercer lui-même à la lecture.

« 5° Pendant tout le temps de ce traitement, le malade devra s'abstenir de parler avec sa voix eunuchoïde; son parler devra être syllabique et dans les tons bas, comme pour la lecture.... [1] »

En terminant, un mot sur l'*Institut de laryngologie et orthophonie*. C'est, avec le docteur Marcel Natier, l'abbé Rousselot qui le dirige. M. Rousselot est le principal créateur de la phonétique expérimentale, grâce à laquelle on traite scientifiquement les défauts d'oreille et les troubles respiratoires d'origine fonctionnelle, les vices de la voix et de l'articulation. Il a inventé un appareil qui, au moyen de tracés, rend visible tout ce qui concerne l'ouïe, la respiration et la parole.

1. *De la gymnastique vocale dans le traitement de la voix eunuchoïde....*

CHAPITRE IV

LA PAUSE

Quand le souffle est épuisé qui vous a permis de prolonger plus ou moins un son, il faut absolument que vous aspiriez de nouveau pour en émettre un autre ou, tout simplement, pour vous rapprovisionner d'air. D'où la nécessité d'une **pause**, si courte, si imperceptible que soit cette interruption.

L'ensemble de ces pauses de plus ou moins de durée constitue la **ponctuation**. Nous aurons plusieurs fois à revenir sur cette partie très importante de la diction proprement dite. D'ores et déjà, nous occupant de la voix en elle-même, nous devons nous occuper du silence, repos qui lui est essentiel.

Très souvent, la pause doit être on ne peut plus courte. C'est ce genre de pause qui permet l'aspiration fréquente, sans laquelle peuvent se produire l'**essoufflement** et le **hoquet dramatique**.

Le hoquet, c'est l'aspiration sonore. Ce livre ayant bien peu de chance de tomber sous les yeux de miss Ellen Terry, disons que la grande actrice anglaise, pareille en cela à la célèbre Duchesnois, en est terriblement affligée.

Ce défaut provient d'expirations trop longues, qui nécessitent de trop brusques aspirations. Talma dit,

en effet : « Pour éviter ce sifflement de la poitrine, ces râlements insoutenables que quelques personnes font entendre au théâtre, il est un moyen sûr que l'expérience m'a fourni, et le voici : l'acteur doit reprendre sa respiration avant que l'air soit entièrement expiré de sa poitrine, et que le besoin et la fatigue le forcent d'en aspirer un trop grand volume à la fois. Il faut donc qu'il aspire de l'air peu et souvent, et surtout avant que la nécessité l'y contraigne. Les plus légères aspirations suffisent, si elles sont fréquentes; mais, dans ce cas, il doit mettre une grande adresse à ce qu'elles soient inaperçues[1] ».

1° Exercez-vous donc tout de suite, ô vous surtout qui êtes sujet au hoquet dramatique, à faire, au cours d'une succession de sons, des pauses fréquentes, aussi peu perceptibles que possible et employées à l'aspiration.

Mais la diction réclame des pauses d'une durée plus ou moins considérable. On désigne les plus longues sous le nom de **temps**. Nous en verrons plus tard toute l'importance. Dès maintenant, habituez-vous à en faire usage. Oui, dès à présent, c'est-à-dire avant d'être arrivé à la parole, qui est, n'est-ce pas? le son diversement articulé.

2° Entre des sons prolongés, prenez des temps plus ou moins longs, en tenant la bouche close, mais en respirant du nez tout à votre aise.

3° Mêlez enfin cet exercice au précédent : à votre gré, mettez entre les sons des pauses plus ou moins courtes, plus ou moins longues.

Vous ferez ainsi un notable progrès vers la diction réelle.

1. *Réflexion sur Lekain et sur l'art théâtral.*

CHAPITRE V

LE TON

Des voix peuvent différer entre elles et chacune peut différer d'elle-même non seulement par le volume, mais encore par la hauteur du son, le **ton**. On nomme **modulation** le passage d'un ton à un autre.

Tandis que, dans la voix chantante, l'échelle du ton est à peu près de deux octaves, celle de la voix parlante est d'environ une octave. De même que pour le chant, le travail peut, pour la diction, augmenter l'échelle dont on dispose.

Une des caractéristiques de la mauvaise diction est la **monotonie**. C'est le défaut des orateurs et des causeurs dont la parole produit plus ou moins un effet somnifère. C'est un de ceux qui s'opposent le plus à l'expression des sentiments.

TONS GÉNÉRAUX

Tout le monde sait que nous disposons tous de trois tons généraux : le **grave**, le **médium** et l'**aigu**.

Il va sans dire que chacun de ces tons diffère souvent selon la personne qui l'emploie. Si, dans l'enseignement oral, j'avais à vous conseiller la voix grave,

par exemple il s'agirait de la vôtre et non de la mienne, qui peut être votre médium.

Peut-être va-t-il sans dire aussi que les expressions « voix de poitrine », pour *voix plus ou moins grave*, et « voix de tête », pour *voix aiguë*, ne correspondent qu'aux impressions que produisent ces tons. Tous les tons proviennent des bords de la glotte, c'est-à-dire des cordes vocales.

C'est du médium que vous devez le plus vous servir. C'est le ton qui fatigue le moins la personne qui parle et celles qui écoutent.

Commencez par ces très simples exercices :

1° Emettez et prolongez un son dans le ton grave.

2° Emettez et prolongez un son dans le médium.

3° Emettez et prolongez un son dans le ton aigu.

INFLEXIONS

Comme le ton pictural, le ton musical a ses nuances. Le moindre passage d'une nuance à une autre, la moindre modulation constitue une **inflexion**.

1° Montez du premier au dernier degré du ton grave. Descendez du dernier au premier.

2° De même pour le médium.

3° De même pour le ton aigu.

Vous pourrez, d'ailleurs, avoir besoin de passer, dans une seule expiration, de nuance en nuance, du ton le plus grave au ton le plus aigu, ou *vice versa*.

Faites deux exercices relatifs à ces changements progressifs et réguliers.

Ces deux gammes, réunissez-les en une seule expiration, une première fois en commençant par la gamme

ascendante, une seconde en commençant par la gamme descendante.

Mais très souvent, dans la diction, la succession des nuances du ton n'a rien de régulier.

Faites un exercice où le ton soit irrégulièrement et constamment modifié.

Nous allons avoir terminé cette partie consacrée aux études vocales, et peut-être n'aurez-vous jamais mieux respiré.... Il me reste à vous recommander l'exercice qui résume tous les précédents :

D'une voix aussi correcte que possible, émettez une grande quantité de sons en variant la durée des aspirations et des pauses et en variant les sons mêmes tant au point de vue du volume qu'à celui du ton.

Ce sera quelque chose d'à peu près vivant, presque un langage.

LIVRE II

LE MOT

CHAPITRE I

ÉLÉMENTS DU MOT

La **parole** est la voix **articulée**, c'est-à-dire modifiée par le jeu de l'appareil vocal. Elle se compose de **mots**, c'est-à-dire de **syllabes** indépendantes ou de réunion de syllabes. La syllabe est le son formé par une **seule impulsion** de voix. C'est ce que constitue, à lui seul, un **son** appelé **voyelle** ou bien la combinaison d'une voyelle avec un **bruit d'articulation** nommé **consonne.**

Le son, avons-nous dit, est l'effet causé sur l'ouïe par les vibrations d'un corps. Encore faut-il qu'elles soient régulières, qu'elles se suivent **à intervalles égaux**. Autrement, il n'en résulte qu'un bruit. Un exemple de son : une note de piano, de violon; un exemple de bruit: un claquement de fouet, de langue[1].

La voyelle est le son lui-même. Mais s'il arrivait à

1. Qu'est-ce qui n'est pas contesté? « Tout récemment, un otologiste américain distingué, M. Knapp, a émis la proposition suivante : « Il est actuellement prouvé que les bruits ne sont pas d'une « autre nature que les sons; tous deux sont des sons musicaux. » Paul Olivier, revue *la Parole*.

nos oreilles tel que le produisent les cordes vocales, il ne se transformerait pas en voyelles diverses. Il se modifie selon la position du voile du palais, de la langue, des joues, des dents, des lèvres. Malgré une définition classique, la voyelle n'est donc pas le « son inarticulé ». C'est si bien un son articulé que Vaïsse, après avoir avancé que la prononciation d'une consonne ne nécessite pas celle d'une voyelle, a pu écrire : « Le fait est tellement vrai qu'en pressant la question on pourrait en faire sortir la conclusion diamétralement opposée et trouver que l'émission d'une voyelle détermine nécessairement celle d'une consonne préalable et préparatoire, consonne qu'en l'absence de toute autre on peut encore reconnaître soit dans la légère aspiration, soit dans l'explosion gutturale ou pharyngienne dont il est aisé de constater l'existence nécessaire pour la production du son vocal ».

La voyelle est le son lui-même. D'où vient donc qu'elle subsiste, relativement très nette, dans le chuchotement, où le son n'existe à peu près plus, où les cordes vocales ne jouent presque aucun rôle? Parce que, étant le son lui-même, la voyelle est aussi la sorte de bruit qu'il devient alors, bruit modifié par le jeu de l'appareil buccal, bruit articulé.

Mais, si toutes les voyelles sont le son lui-même, qu'est-ce qui les distingue entre elles? Ce n'est ni le volume ni le ton, puisqu'on peut les émettre toutes avec plus ou moins de voix et à n'importe quelle hauteur du son. Ce qui les distingue, c'est le **timbre**, cette qualité du son qui différencie la même note produite par différents instruments de musique. Une voyelle est donc un **timbre vocal**.

La consonne est tout autre chose que le son, autre chose même que le bruit de souffle à quoi se réduit presque le son dans le chuchotement : c'est le bruit d'une articulation. La consonne ne provient pas du larynx : sifflement, claquement, roulement, quelle que soit sa nature, elle se crée dans la bouche.

On apprend à l'école primaire le nombre des lettres-voyelles. Quant à celui des sons-voyelles de la langue française, il a été élevé jusqu'à la vingtaine. Réduisons-le à quinze. Onze voyelles **pures** : **a** ouvert, **a** fermé, **e** ouvert, **e** fermé, **i**, **o** ouvert, **o** fermé, **ou**, **eu** ouvert, **eu** fermé, **u**. Quatre voyelles **nasales** : **an**, **on**, **in**, **un**.

Si, comme les autres voyelles, *i*, *ou* et *u* peuvent être plus ou moins fermés, il y a vraiment là une différence de timbres peu sensible. Mais, pour *a*, *e*, *o* et *eu*, il faut constater au moins un intermédiaire entre le timbre ouvert et le fermé.

On dit des voyelles qu'elles sont **ouvertes** ou **fermées** selon que leur timbre donne ou ne donne relativement pas une impression d'**ampleur**. *A* est ouvert dans *sage* et fermé dans *âge* (où il se rapproche de *o*); *e* est ouvert dans *tête* et fermé dans *thé* (où il se rapproche de *i*); *o* est ouvert dans *molle* et fermé dans *môle* (où il se rapproche de *eu*); *eu* est ouvert dans *heur* et fermé dans *heureux*(le second *eu*, qui se rapproche de *u*).

On dit aussi des voyelles qu'elles sont **graves** ou **aiguës** selon qu'elles donnent l'impression que leur timbre a ou n'a relativement pas quelque chose de **sourd**. De sorte que le même *a* (dans *sage*) porte tantôt le nom d'ouvert et tantôt celui d'aigu!

On dit enfin que les voyelles sont **graves** ou **douces**.

C'est alors qu'on trouve à la gravité du timbre une sorte de **rudesse**[1].

Toutes ces appellations ont rapport à la **qualité** du son et non pas à sa **quantité**, à la longueur qu'on peut lui donner. On a tort de confondre deux choses si distinctes. *A*, dans *mâle*, doit se prononcer plus longuement que dans *malle*; mais que, dans les deux mots, on le prononce avec la même lenteur ou la même vitesse, on n'en doit pas moins faire entendre deux sons différents sous le rapport du timbre.

Quant aux **diphtongues**, *combinaisons de deux sons-voyelles presque simultanés*, donnons-en quelques exemples : **ia, ié**, etc.; **oua, oué**, etc.; **ian, ien**, etc. Mais disons, avec Hatzfeld et Darmesteter, que « la prononciation moderne, dans sa rapidité, a fondu les diphtongues en voyelles simples (*ai* = *è*, *au* = *o*), ou a transformé en consonne le premier élément vocalique, si bien qu'aujourd'hui notre langue ne connaît plus de diphtongues ». *Oui* pourrait s'écrire *wi* (*w* anglais).

Reste à énumérer les consonnes. Hatzfeld et Darmesteter en comptent vingt-deux : **b, p, f, v; t, d, s** forte, **s** douce ou **z**; **k, g, ch** (dans *chose*), **j** (dans *je*, *gémir*); **l, r, m, n; l** mouillée[2], **n** mouillée; **h** aspirée[3], et enfin **i** consonne (*y* dans *yacht*), **ou** consonne (dans *ouate*) et **u** consonne (dans *huile*).

Et l'on trouve abondamment des **consonnes diphtongues : gl, cl, vl, fl, br, pr**, etc.

1. Au contraire, M. Ch. Delon, dans sa *Grammaire française d'après l'histoire*, trouve de la douceur à la gravité.
2. Ne doit plus être employée.
3. Imperceptible en français.

CHAPITRE II

LA PRONONCIATION

Les professeurs de diction attachent une extrême importance à la prononciation. Ils ont tout à fait raison si, par *prononciation*, on entend *l'action de rendre* **très distinctes** *les diverses syllabes par le jeu de l'appareil vocal.* Sans articulation, pas de diction. Ils ont moins raison si, par *prononciation*, on entend *l'émission des syllabes selon* **les règles du bon usage.** Qui donc peut toujours discerner le bon usage du mauvais? N'est-ce pas le mauvais qui, bien des fois, a prévalu?

Toussenel dit de la langue anglaise qu'on n'y prononce jamais les *r*, excepté dans *colonel.* C'est de l'esprit, et l'esprit est souvent injuste. D'abord, dans tous les mots anglais où l'*r* existe, cette consonne doit s'articuler; et puis, la prononciation *keurnel* rappelle l'étymologie du mot, qui vient du vieux français *coronel.* Certes, la langue anglaise se prononce peu comme elle s'écrit; mais l'humour britannique ne pourrait-il pas s'exercer sur notre langue, où, escamotant l'*r* comme en tant d'autres mots, on dit *me-sieu* pour *mon-sieur*?

L'usage! Mais ne diffère-t-il pas d'une province à

une autre? Si je suis Picard, Franc-Comtois, Provençal ou Breton, de quel droit m'imposez-vous votre prononciation, à vous Parisien? Supposez que l'art se décentralise, que chaque département ait ses grands orateurs et ses grands acteurs : devront-ils, pourront-ils prononcer comme on prononce à Paris?

Non, la prononciation parisienne n'est pas essentielle à une bonne diction. Il est seulement utile de l'adopter. En aucun coin de la France, elle ne rend ridicule, à moins qu'elle ne soit exagérée; tandis qu'une prononciation provinciale peut faire sourire ou rire à Paris.

Mais, à Paris même, sur qui se régler? Sur les lettrés? Tous ne prononcent pas de même, tant s'en faut.

Alors? Alors, je vous dirais bien : « Consacrez-vous tout de suite à l'articulation. Quant à la prononciation, lorsqu'elle vous embarrassera, vous consulterez les grammaires, les dictionnaires, les traités spéciaux. C'est dans ces ouvrages que l'on trouve la meilleure prononciation, la plus conforme à l'usage le plus général et à la logique ».

Mais si, d'ores et déjà, vous vous exerciez à l'articulation, vous risqueriez fort d'accentuer vos défauts de prononciation. Tels de vos défauts du moins, car, pour les mots sur lesquels vous avez des doutes, il est convenu que vous vous renseigneriez. Mais des mots existent peut-être que vous croyez prononcer convenablement et au sujet desquels vous devez vous corriger. D'ailleurs, certains livres pourraient vous induire en erreur.

Études donc la prononciation. C'est une science bien sèche, mais de peu d'étendue, et l'art, l'art verdoyant, s'étend à l'horizon.

Je me rappelle une leçon... ou plutôt la physionomie d'une leçon de Renan, à son cours d'hébreu. S'étant levé de la place qu'il occupait à un bout de la table entourée d'élèves, il traça au tableau un signe et puis un autre, et quelque chose dans son geste, sinon dans sa parole, signifia : « Choisissez. » Un professeur de prononciation devrait plus d'une fois laisser choisir. Mais peut-être attendez-vous de nous des raisons pour ou contre telles façons de prononcer. C'est ce que nous essaierons de vous donner.

Il nous souvient aussi que l'illustre maître, aux clairs yeux bleus pleins de malice, interrompait son enseignement par des digressions qui déridaient ses disciples plus ou moins mûrs. Que n'avons-nous tout ce qu'il faudrait, la place entre autres choses, pour l'imiter auprès de lecteurs plus ou moins jeunes!

LA PRONONCIATION ET L'ORTHOGRAPHE

Vous avez souvent constaté combien la prononciation s'écarte de l'orthographe. Voilà ce que c'est que d'avoir appliqué à nos vocables nationaux l'orthographe latine.

Mais on tend de plus en plus à prononcer comme on écrit. Les défenseurs de l'orthographe actuelle ne devraient pas le déplorer, car plus elle est conforme à la prononciation, plus elle a de chances de persister.

Littré n'en déclare pas moins que rien ne saurait être « plus défectueux et plus corrupteur qu'une pareille tendance ». Il considère seulement ce fait que l'orthographe de notre langue est généralement étymologique. Le malheur (ou le bonheur, selon le point de vue où l'on se place), c'est qu'elle est sou-

vent phonétique. D'où la tentation de s'y fier comme si elle l'était toujours. Or, les grammairiens, les philologues n'empêcheront pas qu'on cède à cette tentation.

Écoutez Littré :

« Je tiens de feu M. Guérard, de l'Académie des inscriptions et belles lettres,... un souvenir qui vient à point : un vieillard qu'il fréquentait et qui avait été toute sa vie un habitué de la Comédie-Française, avait noté la prononciation et l'avait vue se modifier notablement dans le cours de sa longue carrière. »

Et plus loin :

« ... En Normandie, *les coqs* se prononce *les cô*; et, vu la prononciation de *bœufs*, d'*œufs*, où l'*f* ne se fait pas entendre, c'est *cô* que nous devrions prononcer si, pour ce mot, l'analogie n'avait pas été rompue. »

Oui, mais elle reste rompue. Et c'est aussi en nous soumettant à l'usage que nous devons, malgré Littré, articuler l'*s* dans *fils* (enfant). Le souci de la clarté vaut bien le respect de la tradition, et pour la clarté du langage, toute consonne est précieuse.

VOYELLES

Entre autres ouvrages qui nous ont servi à cette étude de la prononciation, nous devons mentionner le traité de Sophie Dupuis (1836). Depuis lors, la prononciation a certainement changé pour certains mots et peut-être la théorie de l'auteur l'entraîne-t-elle parfois un peu loin; mais il faut souvent admettre avec lui « le principe qui veut que nos voyelles soient modifiées, non d'après les accents dont elles sont affectées, mais d'après les sons qui les précèdent ou ceux qui les suivent ».

A

L'*a* circonflexe est grave, c'est-à-dire fermé : *âpre*, *bât*, *mât*. L'accent circonflexe peut être un simple signe de gravité (*châsse*); mais souvent il ne détermine la gravité que parce qu'il remplace une *s*. Non sans bonne volonté, on lui trouve de la ressemblance avec l'*s* renversée de l'écriture à la main.

Pour la prononciation grave de l'*a* circonflexe, nous ne voyons qu'une exception, que les grammairiens n'admettent d'ailleurs pas unanimement : les désinences de temps de verbes (*aimâmes*, *allâtes*, *parlât*).

L'accent grave ne change rien à l'*a* ordinaire : *à*, *là*, *holà* (*a*, *la*, *hola*).

Sans accent, *a* est demi-grave dans les dissyllabes en *able* (excepté *table*) : *diable*, *fable*, *sable*. Il est aigu dans les mots en *able* de plus de deux syllabes : *épouvantable*. Comparez les deux *a* dans *blâmable*.

Grave dans les syllabes *abre*, *adre*, *avre* : *sabre*, *cadre*, *cadavre* (mais non *cadavéreux*), *havre* (d'où l'erreur orthographique des personnes qui mettent un accent sur *le Havre*).

Quelquefois grave, suivi de l'*r* : *baron*, *barre*, *carreau*, mais jamais autant qu'on le fait souvent à Paris (dans *gare*). Et non dans *barricade*, *maraud* et tant d'autres mots.

Grave, suivi de *sion*, *ssion*, *tion* : *occasion*, *passion*, *natation* (comparez les deux *a* de ce mot).

L'*s* influe considérablement sur l'*a*. *Amas*, *cas*, *lilas*, tous les substantifs en *as* ont l'*a* grave. *Bras* lui-même ne doit pas être tout à fait aigu. Il va sans dire que l'*s* qui marque le pluriel des substantifs et la seconde

personne de certains verbes n'a aucune influence sur l'*a* : *acacias*, *tu rêvas*, *tu feras*. Mais quand l'*s* s'articule à la fin des mots, *a* est toujours grave : *Arras*, *as*, *Joas*. Tantôt les deux *s* laissent la voyelle aiguë : *que j'aimasse*, *liasse*, *terrasser*; tantôt elles la font grave : *classe*, *grasse* (moins pourtant que dans *grâce*), *passant*. Quand l'*s* se prononce comme *z*, *a* est encore grave : *base*, *embrase*, *emphase*. Moins grave dans *azur*.

E

Toujours fermé dans les mots où il est suivi de l'*r* finale inarticulée : *aimer*, *rocher*.

Fermé quand il est affecté de l'accent aigu. Quelques exceptions pourtant : dans sa réforme orthographique des mots illogiquement surmontés d'un accent aigu, l'Académie a omis *événement*, *complétement* (substantif), ainsi que les futurs et les conditionnels des verbes comme *céder* (*céderai*, *céderais*).

L'accent grave et l'accent circonflexe sont toujours des indications de l'*e* ouvert : *bègue*, *soulèvement*, *rêve*, *tempête*.

Mais, dans un grand nombre de mots, l'*e* sans accent a le son ouvert. On le trouve alors suivi d'une consonne inarticulée et finale autre que l'*r* : *ces*, *des*, *les*, *mes*, *ses*, *tes*, *tu es*; *jouet*, *objet* (excepté la conjonction *et*), *un mets*, *je mets*; ou d'une consonne articulée terminant la syllabe : *bec*, *élection*, *protestant*; ou de deux mêmes consonnes : *belligérant*, *professeur*.

Comme classification des *e* de plus en plus ouverts, disons simplement que le son nous paraît presque fermé dans *effroi*, un peu plus ouvert dans *chef*, *musette*, un peu plus dans *mère*, *nèfle*, *sujet*, *tempête*, tout à fait ouvert dans *abcès*, *procès*.

Arrivons à l'*e* ayant le son de l'**eu** ouvert.

On le rencontre, lui aussi, avant la consonne redoublée : *dessus*. D'où l'erreur des personnes qui, dans *ressentiment*, le prononcent comme dans *essence*.

Cet *e* **assourdi** a été injustement qualifié de **muet**. On doit le sacrifier le moins souvent possible si on ne veut pas tomber dans l'argot.

Il est très perceptible dans les monosyllabes : *je*, *le*, *me*, *se*, *te*. Il se fait nettement sentir aussi après une consonne diphtongue : *brelan*, *souffleter*, *aigrefin*. Il doit avoir la même netteté toutes les fois que son amoindrissement rendrait le mot dur, étrange : *besoin*, *guenon*, *recrue*.

A la fin des mots, il faut en l'affaiblissant, lui conserver un certain son : *forme*, *triomphale* (et non pas *form*, *triomphal*). Cela du moins devant un mot à consonne initiale : *forme gracieuse*, car, devant une voyelle, l'*e* terminal s'élide : *formadmirable*.

Mais il ne faudrait pas alourdir la prononciation et, de peur de l'argot parisien, aboutir au méridionalisme. L'*e* en question devient muet, ou à peu près, dans certains mots très usités : *cheval*, *bracelet*, *feuilleton*, *empereur* (à cause de l'*eu* suivant). Toutefois, on doit d'autant moins le supprimer que la diction est plus soutenue.

Il disparaît dans la succession de plusieurs syllabes sourdes : *si je ne me retenais*, *je te le redemanderais*. Supprimez un *e* après en avoir prononcé un : *si je n' me r'tenais*, *je t' le r'demanderais*. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que l'alternance soit observée : *je te l' re-d'manderais* convient mieux à l'oreille.

Enfin, l'*e* qui suit finalement une voyelle n'a, quant à lui-même, aucune valeur (excepté parfois en vers) :

armée, *orfraie*, *je prie*, *j'arguë*. Aucune valeur non plus dans les mots où l'accent circonflexe peut le remplacer : *nous paierons*.

I, Y

Il faut prononcer les deux *i* dans les indicatifs et dans les subjonctifs où ils sont employés : *nous criions*, *que vous essayiez*.

Il n'est guère susceptible d'être plus ou moins ouvert. On l'ouvre pourtant un peu plus dans *agile* que dans *abîme*, par exemple.

O

Ouvert devant une consonne articulée terminant la syllabe : *bloc*, *sol*, *or*, *forge*, *dot*; devant une consonne médiale articulée (sauf les exceptions que nous verrons) : *globe*, *homme*, *croquis*, *escamoter*.

Os suivi d'une consonne est toujours ouvert au commencement des mots : *osciller*, *ostentation*, et presque toujours dans le corps des mots : *hostie*, *poste*. A la fin des mots, les professeurs de diction le ferment par analogie avec *as* terminal (*hélas!*) On aurait tort si l'on voulait donner ainsi aux mots en *os*, appartenant au grec pour la plupart, une tournure hellénique. *Argos*, *ithos*, *Lesbos*, *Paros*, *pathos*, *tétanos*, etc., s'orthographient avec l'omicron (*o* bref). Tous les dictionnaires indiquent la prononciation ouverte. Libre aux personnes qui ont des notions de grec de fermer et d'allonger la voyelle dans *Athos*, *Minos*, qui s'écrivent avec l'oméga (*o* long). Dans *un os*, ouvrir la voyelle et articuler l'*s*; fermer la voyelle et supprimer la consonne pour le pluriel.

Fermé toutes les fois qu'il porte un accent circon-

flexe : *dépôt*, *hôtel*, *rôle*; qu'il termine le mot ou n'est suivi que d'une consonne finale inarticulée : *Milo*, *broc*, *sirop*, *flot*; dans tous les mots en *os* avec *s* inarticulée : *dos*, *gros*, et les dérivés : *dossier*, *grossier*, *grossoyer*; dans tous les mots en *ose* : *apothéose*, *prose* (mais non *prosateur*); dans tous les mots en *oser*, en *osier* : *exposer*, *gosier*; dans tous ceux en *osion*, *osité*, *otion* : *éclosion*, *générosité*, *lotion*.

Fermé parfois dans les mots en *osse* : *endosse* (et tous les dérivés de *dos*), *fosse* (facultativement dans *fossé*, *fossette*, mais ouvert dans *fossoyeur*), *grosse* (et tous les dérivés de *gros*); mais le plus souvent ouvert : *bosse*, *cosse*, *Saragosse*, *rosse*. Toujours ouvert dans les mots en *oce* : *noce*, *précoce*, *véloce*.

Quant aux intermédiaires entre l'*o* très ouvert et l'*o* très fermé, bornons-nous à faire remarquer que l'*o* final (*piano*) est moins fermé que dans les mots en *ose* (*virtuose*).

U

Tantôt ne se prononce pas entre le *g* (qu'il durcit) et une voyelle : *aiguière*, *guelfe*, *guéret*, *gui*; ni non plus entre le *q* et une voyelle : *équinoxe*, *quartaut*, *querir*.

Tantôt se prononce **u** dans les deux mêmes cas : *exiguïté* (et tout autre où la voyelle suivante prend le tréma), *le Guide* (contrairement à *guide*), *Guise* (contrairement à *guise*); *équestre*, *équitation*, *quinquennal*, (les deux *u*), *Quirinal*, *ubiquité*.

Devient parfois **ou** devant l'*a* : *Guadalquivir*, *adéquat*, *loquacité*, *quadragénaire*, *quadrige*.

Dans la prononciation **u**, peut être moins ou plus fermé : un peu moins dans *bulle* que dans *bûche*.

AI

Avec l'accent circonflexe sur l'*i*, est toujours ouvert : *maître*, *traîner*.

Sans l'accent, il est ouvert devant une consonne finale articulée : *air*, *Aix*; ou devant une syllabe finale sourde : *aigre*, *chaise*, *maire*, *vilaine* (moins dans *vilaine* que dans *maire*).

La netteté de la syllabe qui le suit ne l'empêche pas d'être ouvert : il l'est dans *maison* autant que dans *aise*.

L'*e* muet final qui l'accompagne le rend toujours franchement ouvert : *cerisaie*, *plaie*, et aussi l'*s* et l'*x* finals et inarticulés : *dais*, *mais*, *faix*, les *ais* qui marquent la première et la seconde personne des verbes.

Une seule exception : *je sais*, *tu sais* (*il sait*). Les poètes ont longtemps écrit *je sai*. Ils avaient raison, *sapio* donnant *je sai* et non *je sais*.

Dans d'innombrables mots, *ai* a le son mi-ouvert : *aimer*, *baiser*, *laideur*.

Mi-ouvert, à la fin de la plupart des mots : *balai*, *essai*, *quai*, *remblai*. *Mai* se rapproche tellement de l'*e* fermé que tous les poètes le font rimer à *aimé*. Fermé dans *gai* (et dans *gaie*, *gais*), comme aussi dans les premières personnes des verbes : *j'ai*, *j'allai*, *je ferai*.

Aie dans les verbes, comme ailleurs, se prononce *aî* : *je paie*. Mais la prononciation de ces verbes peut varier avec leur orthographe : *j'essaie* (*essaî*) ou *j'essaye* (*essè-ye*), *nous essaierons* (*essaîrons*, comme on l'écrit aussi) ou *essayerons* (*essè-yerons*).

Ai devient **eu** ouvert dans *faisais*, *faisions*, *bienfaisance*, *faisan* et ses dérivés.

Ai se prononce **a** dans la syllabe *aille*. C'est un *a*

grave dans *bataille*, *Noailles*, *Versailles*, moins grave dans *médaille*. Dans *aill* suivi d'une autre voyelle que l'*e* muet, l'*a* est moyen, comme dans *railleur*, ou presque aigu, comme dans *ailleurs*. *Bailler* (donner) doit différer de *bâiller* (ouvrir la bouche).

Enfin, dans *douairière*, *Montaigne*, *Sardaigne*, on supprimait l'*i* dans la prononciation : il convient, dans ces mots, de donner à *ai* son propre son ouvert.

AO

A est nul dans *aoriste* (du moins selon l'Académie), *août* (on prononce toutefois *aoûter* en faisant entendre l'*a*), *Saône*. Au contraire, *o* ne compte pas dans *Craon*, *Craonne* (chefs-lieux de canton), *faon*, *Laon*, *paon*, *taon*.

AU

La plupart du temps, fermé comme ô : *aubade*, *auge*, *autel* (plusieurs l'ouvrent dans ce mot), *automne*, *peau*, *sceau*.

Si, devant l'*r*, il a parfois le son fermé : *auriculaire*, *aurifier*, il peut avoir parfois le son ouvert : *aurore*, *centaure*, *hareng saur* (on écrit aussi *sor*), *laurier*, *Maurice*. Dans *taureau*, le premier est ouvert et le second, fermé.

EI, EY

Mi-ouvert : *seigle*, *peigne*, *enseigner*, *soleil*, *vieille*, *conseilleur*, *reine*, *seize*; *bey*, *Ney*, *Guernesey*.

Ei se change en eu dans *écueil*, *orgueil* et dérivés.

EU

Ouvert au commencement des mots : *eucalyptus*, *euphonie*; devant toute consonne articulée finale : *veuf*, *glaïeul*, *fleur*, et généralement dans le corps des mots : *aveugle*, *beurre*, *fleuve*, *jeune*, *meurtre*, *mineure*, *neuvaine*, *peuple*, *preuve*, *ils veulent*, *qu'ils veuillent*.

Fermé quand il est circonflexe : *jeûne*.

Fermé dans les monosyllabes ou les terminaisons sans consonne finale articulée : *bleu*, *heu! adieu*, *lieue*, *je meus*, *il peut* (mais non *peut-être*, *eu* devenant médial), *creux*, *délicieux*, *peureux* (comparez les deux *eu*).

Fermé devant l'*s* douce : *glorieuse*, *odieusement*; ordinairement devant le *t* : *meute*, *émeute*, *lieutenant*, *feutre*, *neutre*, *pleutre*.

On peut le fermer aussi dans *meule*, *veule*, *meunier*.

Eu devient **u** dans *gageure*, *vergeure*.

OE

Se prononce **oi** ouvert dans *moelle*, et **oi** fermé dans *poêle* et ses dérivés. Mais, aujourd'hui, l'*o* et l'*e* grave se font entendre séparément dans *poème*, *poète*.

ŒU

Ouvert dans *bœuf*; fermé dans *bœuf gras*, *bœufs*, *nœud*, *vœu*.

OI, OY

Grave quand il est circonflexe : *cloître*, *croître*; quand il est finalement suivi de l'*e*, de l'*s* et de l'*x* : *joie*, *lamproie*, *oie*; *bois*, *mois*, *pois* (et *poids*), *iroquois*, *trois*; *choix*, *croix*, *noix*, *voix*.

Aigu dans tout autre cas : *foi*, *loi*, *moi* ; *oiseau* ; *froid*, *poil* ; *moyen*, *voyons* (*moi-yen*, *voi-yon*, et non *mo-yen*, *vo-yon*).

On supprime l'*i* dans *oignon* (on écrit aussi *ognon*), et il est souvent recommandé d'agir de même pour *poigne*, *poignée*, *poignard*. Remarquons que la prononciation littérale de ce dernier mot est plus expressive : ne figure-t-elle pas l'acuité de la lame?

Il va sans dire qu'on doit changer *oi* en ai ouvert dans les mots dont Voltaire, entre autres, a transformé l'orthographe : *mauvoise*, *monnoie*. *Roide*, que parfois on écrit encore ainsi, peut se prononcer comme *froide* ; mais on écrit et on dit de plus en plus *raide*.

A suivi de M

Les sons nasals, n'ayant pas de caractères alphabétiques spéciaux, s'orthographient au moyen de l'*m* ou de l'*n* s'ajoutant aux lettres-voyelles. Mais dans un grand nombre de mots, une lettre-voyelle suivie de l'm ou de l'n représente un son-voyelle pur.

Dam (préjudice, damnation) se prononce *dan*. Voilà un son nasal. On recommande aussi la vilaine prononciation *kidan* pour *quidam*.

Mais l'*m* s'articule et l'*a* prend le son pur dans des mots étrangers : *Balaam*, *salam*.

L'*m* s'annihile et l'*a* est grave dans *damner*, *condamner*.

A suivi de N

N s'articule en certains mots étrangers : *alderman*.

E suivi de M

A le son nasal **an** devant *b*, *p* : *embargo*, *empyrée*, et dans *emm* initial : *emmailloter*.

M finale s'articule : *Bethléem*. Pas de nasalité non plus, mais *e* devient **a** dans *indemnité*, *évidemment*, *innocemment*.

E suivi de N

Se prononce **an** nasal le plus souvent : *enamourer*, *enorgueillir*, *cens*, *ingrédient* (et non *ingrédi-in*).

Se change en **in** nasal dans *agenda*, *appendice*, *chrétienté*, *spencer*; dans les terminaisons : *Achéen*, *Dupuytren*, excepté quelques noms géographiques comme *Ecouen*.

E devient voyelle pure et mi-ouverte (*n* s'articulant) dans des mots étrangers : *Baden*, *cyclamen*. *Hymen* se prononce *imenn* ou *imin*.

La nasalité disparaît encore et l'*e* devient un **a** dans *hennir*, *solennel*.

I suivi de M

Voyelle pure dans *Joachim*, par exemple.

O suivi de M

Les livres s'accordent à recommander l'articulation de l'*m* dans *automnal*, ce qui n'a pas lieu dans *automne*.

U suivi de M

Dans *triumvir*, par exemple, *u* se change en **o** et *m* s'articule. *Umble* (poisson) se prononce *on-ble*.

CONSONNES

B

Se prononce dans *club*, *rumb* (*omb*), dans les noms propres : *Horeb*, etc. S'annihile dans *Doubs*. L'Académie le fait sentir dans *radoub*, quoique bien des marins n'en tiennent aucun compte.

Malgré les autorités et l'usage assez répandu, nous recommandons peu le changement de *b* en *p* dans *absence*, *obtenir*, etc.

Les deux *b* ont la valeur d'un seul : *abbé*, *sabbat*.

C

Le conserver dans *arctique*, *succinct*; mais non dans *instinct* (pas plus que le *t*), *échecs* (le jeu, avec l'*e* grave), *lacs* (cordon noué, avec l'*a* grave). Peut se faire entendre (mais non le *t*) dans *aspect*, *respect*, qu'on prononce souvent aussi *aspè*, *respè*. Dans *porc*, on l'articule de plus en plus.

Dans *donc*, le conserver en commencement de phrase ou devant une voyelle. Exemples dans *Hernani* :

> *Donc* l'empereur est mort?
> Prends-la *donc*, et laisse-moi l'honneur.

Mais on dit sans l'articulation :

> Voilà *donc* le paîment de l'hospitalité!

A la fin de certains mots, ne s'articule pas : *tabac*, *escroc*, *marc*.

A la française et non plus comme le *ch* italien dans *violoncelle*.

Est un **g** dans *second* et ses dérivés. Mais il nous semble mieux de ne pas maintenir cette prononciation dans *reine-claude*.

Cc s'articule comme deux **k** dans *Bacchus*, *peccadille*, *saccharin*, et comme un seul dans *accord*, *accroître*, *saccager* et la plupart des mots. Dans une autre catégorie, le premier *c* est un **k** et l'autre une **s** dure : *accès*, *succion*.

CH

Dans une épître à leur compatriote Aurélien Scholl, pour lui demander comment ils devaient prononcer son nom, les membres d'un cercle bordelais disaient qu'un schisme s'était créé parmi eux, les uns prononçant *shol*, les autres *skol*. Il leur demanda comment ils prononçaient *schisme*.

Généralement, *ch* s'articule comme **k** dans les mots tirés du grec, des langues orientales : *Achab*, *Achmet*, *archétype*, *archiépiscopal*, *archonte*, *catéchumène*, *chéiroptère*, *chélidoine*, *chélonien*, *Chersonèse*. Des mots très usités font exception, malgré leur origine. Dans *Achéron*, *ch* peut se prononcer comme **sh** ou, plus logiquement, comme **k**. Pour *drachme*, l'articulation **k** est préférable à celle du **g** dur, qui a vieilli.

Ne compte pas dans *almanach*.

D

S'articule à la fin de mots étrangers : *Bagdad*, *talmud*.

Dd peut avoir la valeur de deux *d* : *addition*, *adducteur*, *Bouddha*, *reddition*.

F

Cer pour *cerf* a vieilli. Mais l'*f* doit rester nulle dans certains mots selon leur emploi : *bœufs*, *bœuf gras*; *cerf-volant*; *neuf* (9) uni à un nombre suivant : *neuf cents*, ou, non suivi d'une voyelle, devant son substantif ou l'adjectif de celui-ci : *les neuf Muses*, *les neuf premiers mois*; *Neuf-Brisach*; *œufs*, et nulle aussi, mais selon un usage qui disparaît, dans *œuf frais*, *œuf dur*. On l'entend parfois dans *nerf*, synonyme de *force* : *avoir du nerf*.

Ff toujours comme une seule *f* : *affluence*.

G

Pour la clarté, l'articuler dans *joug*. Il ne nous déplairait pas qu'on en fît autant pour *legs*, que les livres ordonnent de prononcer *lè*. Inarticulée dans *Estaing*, *orang-outang*, *seing*, *sterling*, *Turcoing*.

Comme un **g** (et non plus comme un **c**) au commencement de *gangrène*.

Gg toujours comme un seul *g* dur, devant une consonne : *agglutiner*. Dans *Aggée* (prophète), se partage en un *g* dur et en un *g* doux.

Gn est dur au commencement des mots : *Gnide* (ou *Cnide*, comme on l'écrit aussi), *gnome*, *gnomon*, *gnosticisme*, et aussi *agnat* (*ag-na*), *cognat* (*cog-na*), *ignition*, *stagnation*.

Incognito et *agnus dei* peuvent entrer dans la même catégorie; mais souvent on les prononce avec le *gn* doux.

G, enfin, est nul dans *signet*. Mais, si l'on veut être compris, ne plus prononcer, d'après certains livres, *renard* pour *Regnard*.

H

Lorsqu'elle n'est pas dite **muette**, il ne s'ensuit pas qu'elle soit perceptible. En français, on ne l'aspire jamais, excepté dans les cris: *ha! hé! hi! ho! hue!*

L

L'articulation ordinaire de l'*l* (*fil*) est à recommander dans *avril*, *babil*, *cil*, *linceul*, surtout dans *péril*, tous mots où l'on faisait entendre l'articulation mouillée.

L'articulation ordinaire d'une seule *l* se produit souvent dans les mots où cette consonne est redoublée : *aller*, *allécher*, *alliance*, *allonger*, *allumer*, *bellâtre*, *collège*, *coller*, *colline*, *million*.

Dans une autre catégorie de mots, que nous ne pouvons pas non plus prolonger, le son ordinaire de *l* se fait doublement entendre : *alléger*, *belliqueux*, *colloque*, *ellébore*, *folliculaire*, *hellénisme*, *illégal*, *libeller*, *millimètre*, *nullité*, *osciller*, *Pallas*, *rébellion*, *solliciter*, *tabellion*. Dans *scintiller* et *vaciller*, on articule ainsi les deux *l* ou bien on les mouille.

On a prétendu que, pour prononcer *ailleurs* avec l'articulation **mouillée**, il ne fallait dire ni *alieur* ni *ayeur*. La vérité, c'est qu'on ne saurait mieux figurer le *gl* italien, qui était pour nous l'articulation mouillée, qu'au moyen de l'*i* faible précédé de l'*l*.

A Paris et dans maintes contrées françaises, on n'emploie plus cette articulation. On prononce *œil*, *tailleur*, *famille* ; *euy'*, *ta-yeur*, *fami-ye*. Certes, l'*l* vraiment mouillée, comme la mouillent les Méridionaux, devrait plaire à toutes les oreilles. Il n'en est

plus ainsi, et, malgré Littré, il faut se résigner à la pauvre articulation qui la remplace.

L, enfin, devient nulle dans *baril*, *chenil*, *fournil*, *coutil*, *gril*, *nombril*, *Fourchambault* et tous autres en *ault*. Cependant, on l'entend fréquemment dans *baril*, *nombril*, et nous ne blâmons pas les personnes qui prononcent ainsi.

MM

Valeur de deux *m* articulées dans *ammoniaque*, *Emmanuel*, *commensal*, *commisération*, *commodore*, et toujours dans *imm* initial, depuis *immaculé* jusqu'à *immutabilité*.

Valeur d'une seule *m* dans *commande*, *commandite*, *commissaire*, *commun*, *communiquer*, *nommer*, *gramme*.

Par ces deux listes très abrégées, on peut remarquer que c'est, en général, dans les mots les plus vulgaires que *mm* a la valeur d'une seule *m*.

Pour *grammaire*, on peut choisir la prononciation, pourvu qu'on ne prononce pas, comme jadis : *granmaire*.

N

Le tilde (*tilda* en espagnol) est un signe qui, placé sur l'*n*, indique qu'on doit la mouiller, la prononcer gn (comme dans *règne*) : *doña Sol*.

Nn s'articule comme deux *n* dans *annexe*, *annihiler*, *annuler*, *Cincinnatus*, *innomé*, *Linnée*.

Comme une seule *n* dans *anneau*, *année* (mais comme deux *n* dans *annulaire*, *annuel*), *annoter*, *bannir*, *cannelle*, *colonne*.

P

S'articule dans *contempteur*, *présomptif*, *rédemption* *transept*, *septénaire*, *symptôme*, partout sauf dans *baptismal* (et les autres dérivés de *baptême*), *dompter* (où l'énergie de la consonne diphtongue conviendrait), *promptitude* et à la fin de quelques mots qui n'embarrassent personne. On ne le prononce pas dans *exempter*, *sept*, *septième*, et on le prononce dans *exemption*, *septante*, *septuagénaire*. Avec Hatzfeld et Darmesteter, donner à *cep* l'utile articulation finale.

Pp toujours comme un seul *p* : *appréhender*.

RR

Comme deux *r* : *errer* et tout autre commençant par *err*; *horreur* et tout autre commençant par *horr*; *irréligion* et tout autre commençant par *irr*; *occurrence*; *terreur* et autres de même étymologie; *torrent*, *torride*; les futurs et les conditionnels d'*acquérir*, *courir* et dérivés, *mourir* (mais non *je pourrai*, *nous pourrions*).

Comme une seule *r* devant l'*e* sourd final : *barre*, *guerre*, *pierre*, *terre* et les dérivés de ces mots; dans les *arr* : *arracher*, *narrer* (mais non pas *narrateur* et autres dérivés) ; dans les *ourr*: *bourreau*, *fourrure*, *courroux*.

S

Forte (comme dans *sec*) devant une consonne : *ès lettres*, *Lesbos*, *Lestrygon* [1], *Hellespont*, *presbytère*, *Israël*, *rhumatisme* et tout autre en *isme*.

1. Crocodile trompeur, de qui le cœur félon
Est pire qu'un satrape ou bien qu'un Lestrigon.
Le Dépit amoureux.

Forte parfois entre une consonne et une voyelle : *subside*, *subsister*; parfois douce (comme **z**) : *balsamine* et les mots où *trans* s'unit à une voyelle : *transaction*, *transalpin*, *transatlantique*, *transit*, excepté *Transylvanie*, *transir*.

Régulièrement, l'*s* est douce entre deux voyelles : *réséda*, *résorber*. Font exception des mots qui se composent en partie d'un préfixe : *désudation*, *désuétude*, *préséance*, ou sont formés de deux mots pouvant s'employer seuls : *vraisemblable*.

L'*s* finale s'articule dans *Anvers*, *en sus*, *ibis*, *jadis*, *lapis*, *laps*, *relaps*, *lis* (en blason *li*), *maïs* (bien que dans les colonies on dise *ma-i*), *sens* (mais non *bon sens*, *sens commun*), *vasistas*, tous les noms propres en *as*, *ès*, *is*, *os*, *us* (excepté *Jésus*).

Dans *plus*, nous ne conseillons l'articulation de l'*s* qu'en trois cas : « *Plus*, une potion cordiale et préservative[1]... »; *deux plus trois*, *A plus B*; *plus-que-parfait*.

S s'articule dans *tous*, pronom, et non dans *tous*, adjectif : « J'ose défier *tous* les moralistes et *tous* les législateurs, et je leur demande à *tous* s'ils ont rien dit de plus beau et de plus utile que l'exorde de Zaleucus[2] ».

S finale ne s'articule comme un **z** (dans un mot isolé) que dans *obus*, qui vient de l'allemand *Haubitze*.

Quant aux mots où il ne faut pas la prononcer, nous en voyons peu qu'il soit utile de mentionner. *Chas* (de l'aiguille); *gens* (où des personnes s'obstinent à faire sentir l'*s*). Dans *mœurs*, *tandis que*, il vaut mieux n'en pas tenir compte.

1. *Le Malade imaginaire*.
2. Voltaire.

La prononciation littérale d'*antéchrist* a prévalu. *Christ* ne perd plus ses deux lettres finales que précédé de *Jésus*.

S enfin est muette en des séries de noms propres français, ceux où elle est suivie d'une consonne : *Aisne*, *Nesle*, *Praslin*, *Vosges*; ceux formés de noms communs qui prennent aujourd'hui l'accent circonflexe : *Saint-Genest* (encore dit-on avec l'*s Joseph* et *Xavier de Maistre*); ceux avec *des* initial (qu'on prononce *dé*) : *Descartes*, *Despréaux*, *Destouches*.

Ss n'a que la valeur d'une *s*. *Essence*, *essentiel* font exception.

T

On connaît la boutade de Charles Nodier adressée à un académicien qui proclamait que le *t* entre deux voyelles doit se prononcer comme un *ç* (ainsi que dans *patience*) : « Mon cher collègue, prenez *picié* de mon ignorance, et faites-moi l'*amicié* de me répéter la *moicié* des belles choses que vous venez de dire ».

T s'articule comme ç :

1° Dans tia final ou modifié par une lettre suivante (à moins qu'une *s* ne le précède, comme dans *Bastia*, *vestiaire*) : *abbatial*, *gentiane*, *insatiable*, *Miltiade*, *plénipotentiaire*, *propitiatoire*, *rétiaire*. En fait d'exceptions : *étiage*, *tiare*, *centiare*, *éléphantiasis*.

2° Dans les substantifs en tie précédé d'une voyelle (et aussi *inertie* et *ineptie*) : *Dalmatie* et tout autre en *atie* (excepté *Sarmatie*), *goétie* (du grec *goes*, sorcier), *impéritie*, *Béotie*, *argutie*. Ne font exception que *épizootie*, *rôtie*, *sotie* et très peu d'autres mots, très peu usités.

3° Dans tié médial (*satiété*); mais non dans *tié* final

(*inimitié*), excepté dans les participes passés de *balbutier*, *initier*, *transsubstantier*.

4° Dans **tie** suivi de *l* : *pestilentiel*; suivi de *n* dans les noms propres et ceux formés d'un nom de famille ou de lieu : *Dioclétien*, *capétien*, *vénitien*; suivi de *nne*, dans les féminins de cette catégorie, mais non dans les autres mots, comme *antienne*; suivi de *nt*, soit que l'*e* se prononce *a* : *quotient*, soit que l'*e* ne se prononce pas : *ils balbutient*, *initient* (excepté *châtient*); suivi de *ux* : *captieux*, *séditieux*.

5° Dans **tio** suivi de *l* : *gratiole*, *pétiole* (mais non *bestiole*, à cause de l'*s*, et non plus *étioler*); dans les innombrables substantifs en *tion* (et aussi *amphictyon* [1]), excepté ceux où l'*s* ou l'*x* (*ks*) précède, comme *digestion*, *mixtion*, qu'il faut absolument prononcer avec le *t* dur. Comparez *suggestion* (*sug-jess-tion*) et *sujétion* (*su-jé-sion*).

6° Dans les terminaisons **tium** et **tius** : *Actium* (mais non *lithium*, où entre l'*h*), *Grotius*.

Dans tous les autres cas où il s'articule, le *t* est réellement un t.

Il s'articule généralement dans le corps des mots, excepté dans *asthme*, *isthme*. *Post-scriptum* (qu'on a prononcé *poss-scriptum*) entre dans la règle. Mais non *Montréal* et les noms semblables où le *t* est suivi d'une consonne, excepté *Montreuil* et très peu d'autres.

Il ne s'articule ordinairement pas à la fin des mots, dans ceux en *ault*, par exemple, où *l'l* disparaît avec lui : *Quinault*. Dans *vingt*, il se fait entendre devant une voyelle (excepté dans *quatre-vingt-un*) et dans *vingt-deux* et *vingt-neuf*. Il s'annule dans *sept* et *huit* unis à un nombre suivant : *sept mille*, ou, non suivis d'une

1. Des livres conseillent le *t* dur.

voyelle, devant leurs substantifs ou les adjectifs de ceux-ci : *la ville aux sept collines*, *huit beaux vers*. L'oreille demande pourtant qu'on dise *sept cents* en prononçant le *t*.

Beaucoup le prononcent dans *but*. Nous souhaitons que cet usage se généralise. Ce mot appartiendrait ainsi à la catégorie : *brut*, *chut! lut* (enduit), *rut*, *ut*.

On doit l'articuler aussi dans *accessit*, *avant-hier*, *azimut*, *déficit*, *dot*, *échec et mat*, *exeat*, *fat*, *introït*, *vivat*, et toujours avec l'*h* finale : *bismuth*, *Goliath*, *Sabaoth*, excepté *Goth* et les dérivés. Nul dans *Got*, le nom de l'acteur.

Tt a généralement la valeur d'un seul *t* : *attabler*, *attitude*, *attrait*, *battoir* et autres dérivés de *battre*; mais la valeur de deux *t* dans *attique*, *gutta-percha*, *guttural*, *intermittent*, *pittoresque*, *sagittaire*.

X

Comme **ks**, la plupart du temps. Au milieu du mot, devant une voyelle ou une consonne : *auxiliaire*, *Praxitèle*, *Sixte-Quint*. Tout au commencement de termes scientifiques tirés du grec : ne citons que *xiphoïde* (appendice du sternum). Font exception les mots de même sorte où *x* précède *an* et se prononce **gz** : *xanthorrhée* (plante). Mais s'articule **ks** dans *ex* ou *inex* suivi d'une consonne : *extase*, *exsudation*, *in-extenso*. De même à la fin de quelques mots : *Aix*, *bombyx* (ver à soie).

Comme **gz**, au commencement de noms propres : *Xantippe*, *Xénophon*, *Xerxès* (où le second *x* se prononce **c**), *Xipharès*; dans *ex* ou *inex* initial et devant

une voyelle, alors même qu'une *h* précède ou suit : *exarque*, *ex-æquo*, *exégète*, *exhilarant*, *exhorter*, *exotérique*, *hexagone*, *inexorable*.

Comme **k**, devant un *c* doux : *exciper*, et dans les mots espagnols *Xérès*, *Ximénès*.

Comme **ss** dans *Auxerre*, *Auxonne*, *Bruxelles*. Mais l'articulation **ks** se conserve dans l'adjectif d'*Auxerre* : *Saint-Germain-l'Auxerrois* et dans le nom de la province : Auxerre-en-Auxerrois (*ss* pour le premier x, *ks* pour le second).

Comme **z** dans *sixain* (qu'on écrit parfois *sizain*), *dix-sept* (et non *di-sept*), *dix-huit*, *dix-neuf*.

Z

Comme un **z** dans *fez*. Dans d'autres mots qu'il termine, s'articule comme **ss** : *Alvarez*, *Metz* (*mèss*), *Suez*. Des livres indiquent la prononciation **z** pour *Cortez*, *Dalloz*, *Orthez*, *Rodez*, *Vera-Cruz*.

CHAPITRE III

LA LIAISON

Si, dans la conversation, on omet beaucoup de liaisons, c'est tout bonnement qu'on parle avec plus ou moins de négligence. Il n'est pas plus prétentieux de dire *aller et venir*, en faisant entendre les deux *r*, que de dire *allé et venir*, et l'on évite un hiatus. La rencontre de deux voyelles n'a souvent rien de désagréable (*tu es*, *ciel*); mais, trop fréquente, elle nuit à la douceur, à l'énergie, à l'harmonie du langage.

Toutefois, une liaison n'est bonne que si elle remplit trois conditions : ne pas choquer l'oreille, être autorisée par l'usage et ne troubler en rien la clarté.

Prévenons aussi que, dans la liaison, la consonne ne s'articule généralement pas avec autant de netteté que dans le corps d'un mot. Telle liaison ne doit même se produire qu'avec une articulation très faible. Le *c* ne peut pas avoir la même valeur dans

Les jugements de cour vous rendront *blanc ou noir.*

que dans *blanc couloir*.

B. — Ne se lie pas dans *Christophe Colomb*, *plomb.* Nous verrons bien d'autres sons nasals qui n'admettent pas la liaison.

C. — Se lie comme un **k** : *tabac à priser*, *franc original*. Mais ne se lie jamais dans *franc* (monnaie), *marc* (nom commun).

D. — Comme un **t** : *le blond Apollon*, *friand entremets*, *il se morfond à la porte*. Parfois ne se lie pas dans les syllabes **and**, **ond** : *Gand*, *gland*, *gond*. Ne doit pas se lier dans *nid*, *nœud*, dans *égard*, *hasard*, *bord*, *nord*, *lourd*, *sourd*. Dans les syllabes où l'*r* précède une consonne finale, c'est très souvent l'**r** qui forme la liaison.

F. — Pourvu qu'elle se prononce dans le mot isolé, conserve sa propre articulation, excepté dans le nombre *neuf*, où elle devient un **v**.

G. — Comme un **k** : *rang élevé*. Se lie dans *rang*, *sang*, *long*, *joug* (comme un **g** dans ce dernier).

H. — Tout ce qui distingue l'*h* aspirée de l'*h* muette, c'est qu'elle empêche la liaison avec la voyelle suivante (les | héros, tandis qu'on dit *lè zéroïnes*, *lè zéroïque zistoires*), ou bien l'élision orthographique ou simplement phonétique de la voyelle finale du mot précédent (*la haine*, *une* | *halle*, tandis qu'on dit *l'hyène*, *une haleine* [*u-naleine*]).

Choisissons quelques exemples où elle est aspirée : *Hainaut*, *hallebarde*, *hallier*, *hampe*, *harangue*, *harde*, *Harfleur*, *harnais*, *hase*, *héraut*, *herse*, *hêtre*, *hie*, *hiérarchie*, *hobereau*, *houssine*, *houx*, *hoyau*, *hublot*, *huche*.

Des dictionnaires l'aspirent bien à tort dans *haltère*. Tantôt on l'aspire dans *Henri* (plus rarement dans *Henriette*), tantôt on la tient pour muette. On l'aspire dans *Hugo*. *H*, qui, à travers elle, autorise la liaison dans *dix-huit*, ne la tolère pas dans *huit* et ses dérivés employés autrement : *il a touché son* | *huitième mois*.

L. — Dans *gentil*, prend, en se liant, l'articulation **y** : *gentil enfant.*

M. — Ne se lie que lorsqu'elle s'articule dans le mot isolé : *ce requiem est de Mozart.*

N. — Quand il s'agit de lier un son nasal (*on*, par exemple), il faut souvent ajouter en quelque sorte une autre *n* à celle qui orthographie le son nasal : *on a* (*on na*, et non pas : *o na*). *On a* se prononce à très peu près comme *on n'a pas*. Il vaudrait mieux que la nasalité disparût toujours dans la liaison, comme dans *bon ami* (*bo nami*) ; mais il faut se conformer à l'usage.

Principalement sur ce point, nous ne pouvons nous ranger à l'avis du vieux Dubroca, dont le traité nous sert ici de guide.

N se lie dans le pronom *en* précédant le verbe : *j'en ai assez*, et dans *en* préposition, avec son régime : *en hommage* ; dans *ancien* suivi de son substantif : *ancien usage*, et dans les adverbes *bien* et *rien* précédant les mots qu'ils modifient : *bien agir*, *rien à faire.*

Ne se lie pas dans les substantifs en **ain** : *républicain | intransigeant* ; dans les adjectifs en *ain* non immédiatement suivis de leurs substantifs : *lointain | et dangereux* ; dans les mots en **an** : *courtisan | odieux* ; dans ceux en **ein** : *plein | à déborder* (sauf dans les adjectifs suivis de leurs substantifs : *plein azur*) ; dans le pronom **en** placé après le verbe : *donnez-m'en | une douzaine* ; dans les mots en **éen** : *Européen | acclimaté* ; en **ien** : *chirurgien | audacieux, le bien | et le beau* (sauf dans l'adjectif suivi de son substantif et dans l'adverbe placé devant le mot qu'il modifie) ; dans les mots en **in** : *enclin | au mal* (sauf dans *divin* : *divin amour* [*divin namour* ou *divi namour*]) ; dans les mots en **on** : *raison*

| *inverse* (sauf dans *bon* suivi de son substantif : *bon avis* [*bo navi*] et dans les adjectifs possessifs : *mon habitude* [*mo nabitude*]); dans le pronom *on* qui suit le verbe : *peut-on* | *admettre?*; dans les mots en **ion** : *éruption* | *épouvantable*; dans les mots en **un** : *tribun* | *admirable*, *aucun* | *à mon goût*, *chacun* | *en particulier* (sauf dans les adjectifs suivis de leurs substantifs : *aucun être*, *commun intérêt*); dans *un* non suivi de son substantif : *un* | *à un*, *un* | *et un font deux*.

P. — Ne se lie pas lorsqu'il est nul dans le mot isolé : *camp* | *ennemi*, *galop* | *entraînant*, *coup* | *imprévu*. Par exception, se lie dans *beaucoup* : *beaucoup en médiront*.

R. — Outre le cas où elle se prononce dans le mot isolé, ne se lie que dans les verbes de la première conjugaison : «... ne pouvant plus résister à l'envie de retourner au désert...[1] », et dans les adjectifs suivis de leurs substantifs : *léger embonpoint*, *entier oubli*. Jamais en d'autres circonstances : *étranger* | *en ces lieux*, *tout entier* | *à sa tâche*.

S. — Conserve l'articulation **ss** quand elle l'a dans le mot isolé : *le pancréas est une glande*. Partout ailleurs, se lie comme **z** : « Indien*s* infortunés que j'ai vu*s* errer dans les déserts du Nouveau-Monde...[2] ».

T. — Outre les mots où il s'articule sans liaison (*tact*, *abject*), se lie toutes les fois qu'il ne déplaît pas à l'oreille, dans les syllabes nasales comme dans les autres : *chant inspiré*. Dans *cet homme*, par exemple, l'*e* qui le précède a le son de l'*è*, et on ne doit pas prononcer *ce-tome*.

Ne se lie jamais dans la conjonction *et* : *vouloir et* |

1. *Atala*.
2. *Id*.

oser, et généralement pas dans les terminaisons où il est précédé d'une *r* : *concert* | *ineffable*, *il meurt* | *inconnu*, *fort* | *en sciences* (excepté, si l'on veut, dans l'adverbe : *fort honnête*), *il concourt* | *à tous les prix*.

X. — Dans les mots où il s'articule, il conserve dans la liaison l'articulation **ks** : *index écorché*. Si, dans le mot isolé, il se prononce *ss* ou ne se prononce pas, il prend en se liant l'articulation **z** : *six ou dix arbres*, *jaloux insensé*.

Quelques mots commençant par une voyelle ne se prêtent pas à la liaison : *je dis* | *oui*, *il est* | *onze heures*, *je suis* | *onzième*. Hatzfeld considère comme vieillie la liaison avec *ouate*. On peut pourtant la faire. Pour *quatre yeux*, il serait temps encore de résister à la très irrégulière articulation : *quatre-s-yeux*. *Quatre yeux*, avec la prononciation littérale, n'est ni bien difficile ni bien désagréable.

Enfin, il convient de supprimer au moins une liaison quand plusieurs, pareilles entre elles, se succèdent, quand elles font entendre la même articulation qu'une consonne voisine au commencement ou au milieu d'un mot :

> Mon cœur, neuf encore, se livrai*t* à tou*t* avec un plaisir d'enfant....
>
> ROUSSEAU, *les Confessions*.

Ici, il vaut mieux supprimer la dernière.

CHAPITRE IV

LES MOTS ÉTRANGERS

LATIN

D'abord les mots latins, que tous nos lecteurs, toutes nos lectrices ne prononcent peut-être pas selon l'usage. Nous indiquons, il va sans dire, la prononciation barbare, plus ou moins française, qu'on a donnée à la langue de ce Cicéron que nous appellerions *Kikéro* si nous articulions son nom comme on l'articulait de son temps.

Dans les mots latins, chaque lettre forme ou concourt à former un son. A la bonne heure!

E, syllabe à lui seul ou final d'une syllabe, est un *é* : *ejusdem farinæ, de visu.*

U, suivi d'une voyelle, s'unit à elle en diphtongue : *lapsus linguæ* (*g* dur), *unguibus et rostro* (*g* dur), excepté dans *quo vadis?* (ko) par exemple. Suivi de *m* ou de *n*, il prend le son de **o** : *sunt lacrymæ rerum.* Cependant, dans *nunc*, il équivaut à un **eu** : *et nunc erudimini.*

Nous donnons parfois au latin nos voyelles nasales : *anguis in herba* (et non ann), *aures habent et non audient* (eintt).

D'autre part, **m** et **n** finales s'articulent toujours et,

partant, enlèvent la nasalité des voyelles : *non bis in idem*.

Dans gn, *g* est dur : *adveniat regnum tuum*.

S se prononce z entre deux voyelles : *asinus asinum fricat*, mais toujours comme s dure devant une consonne et en fin de mot, même devant une voyelle : *horresco referens*, *per fas et nefas*.

L'articulation du t est presque toujours celle même de cette consonne : *consummatum est*. Elle se fait entendre dans la conjonction *et* : *hic et nunc*. Elle prend celle de s dure devant *i* suivi d'une voyelle : *a fortiori*.

X a deux articulations : gz entre voyelles : *exegi monumentum*, *ex abrupto* et ks devant une consonne : *excelsior*.

LANGUES VIVANTES

Des mots étrangers sont tellement naturalisés français qu'on ne peut plus leur donner la prononciation qu'ils ont dans les langues d'où ils proviennent. Rec'ordd ou ricordd, pour *record*, ne peut guère plus se dire que rivolveur pour *revolver*. Dans *wagon*, l'articulation doit remplacer le *w* par un *v*.

A d'autres mots, la prononciation française, quelque peu altérée parfois, convient aussi bien que la prononciation étrangère : *alderman* (aldairmann ou oldeur...), *bookmaker* (boukmakair ou ...matkeur), *football* (foutt-bal ou ...bol), *handicap* (ou hanndicap[1]), *modern style* (ou modeurnn staïle), *rail* (ray' ou raïl), *sport*, *sportsman* (spor, sportt-mann ou sports-mann), *square* (skouare ou skouaire), *turf* (ou teurf), *yacht*

1. A fort peu d'exceptions près, *h* en anglais est toujours aspirée.

(yak ou yol); *kaiser* (ou kaïsr); *a giorno* (jiorno ou djiorno).

Mais quelques mots et quelques groupes de mots ne peuvent guère ou pas du tout souffrir la prononciation française :

Anch' io son pittore (an-nki-o son' pit-toré), *carcere duro* (car tchéré douro), *chi lo sa?* (ki lo sa), *chi va piano va sano*, *e pur si muove* (é pour si mouové), *furia francese* (fouria frantchézé), *lasciate ogni speranza*, *voi che'ntrate* (lachiaté oñi spéran-ntsa, voï kin-ntraté.

Vergiss mein nicht (ferkiss maïn nicht).

For ever (ev-eur), *four in hand* (for inn hannd), *gentleman* (djenn-tlemann), *God save the King* ou *the Queen* (god saive dz[1] Kinngn, dz Kouinn), *highlander* (haïlanndeur), *high life* (haï laïfe), *go ahead* (ahed), *rule Britannia* (roule), *spleen* (splinn), *time is money* (taïme iz meunei), *that is the question* (dzat iz dz kouestcheunn), *to be or not to be* (tou bi), et tous les termes de sports : *betting* (bet-tinngn), *broken-down* (brôk'n daonn), *dead-heat* (ded hit), *lawn-tennis* (lonn ten-nis), *outsider* (aout-saïdeur), *starter* (teur), *steeple-chase* (stiple-tchaiss), *walk-over* (ouâk-oveur).

Quant aux noms propres, ils peuvent tous être prononcés à la française, et il est prudent de prononcer ainsi tous ceux qui proviennent de pays dont on ignore la langue. Il ne faut excepter que quelques noms, *Kean*, *Keats*, *Lear*, *Shakespeare*, qui, prononcés autrement qu'ils ne doivent l'être (kinn, kits, lir, shaikspire), choqueraient, seraient incompréhensibles. D'abord, se faire comprendre. Autant nous

1. Impossible de figurer la consonne zézayée qu'est le *th* anglais. D'ailleurs ne donnons-nous ici que la prononciation approximative.

admettons que les personnes pratiquant l'anglais prononcent *Chamberlain* : tchamm-beurlainn, autant nous conseillons aux personnes pratiquant l'allemand de prononcer comme en français *le docteur Koch* (avec notre *ch* dur) et non pas avec l'articulation rauque de la consonne germanique.

Mais pourquoi ne pas retenir de très simples notions qui aident à donner aux noms étrangers leur véritable prononciation? Celles-ci, par exemple. *N* finale, en anglais, s'articule toujours. On ne peut donc hésiter sur les désinences des noms comme *Byron* (baïreunn). Le *w*, lorsqu'il s'articule, correspond au *ou* français. Nous voilà renseignés sur la consonne initiale des mots comme *Washington* (ouashinngnteunn) et, l'*e* étant souvent l'*i* français, nous prononcerons : *New-York* (niou), *Newcastle* (nioucassle, le *t* ne compte pas). Mais le *w* allemand s'articule comme un *v*. On ne peut donc sans incorrection prononcer *Wagner* : ouag-ner.

CHAPITRE V

L'ARTICULATION

Bien articuler, c'est former nettement les syllabes. Dans la conversation, on parle plus ou moins comme beaucoup de Londoniens, en desserrant peu les lèvres. Toute une partie d'un auditoire ne comprendrait rien à une telle diction. La plupart du temps, quand on crie à un acteur : « Plus haut! » ce n'est pas qu'il parle trop bas : c'est qu'il articule insuffisamment. Saint-Germain, un comédien que vous avez peut-être applaudi, n'avait qu'une pauvre voix sourde; mais il articulait de telle façon qu'on ne perdait rien de ses paroles.

Il est bien entendu que presque tout le monde sait articuler voyelles et consonnes : exercez-vous pourtant à les articuler, en exagérant l'articulation.

Pour les **voyelles**, effectuez ce que dit à leur sujet le Maître de philosophie, dans *le Bourgeois gentilhomme* [1]. Plus précis que le professeur de M. Jourdain, donnez leurs trois sons à chacune des voyelles **a**, **e**, **eu**, **o**, et leurs deux sons à l'**i**, à l'**ou** et à l'**u**.

Afin de mieux distinguer les **consonnes**, donnez-leur à toutes le même son-voyelle.

1. Acte II, sc. VI.

Voici un classement bien simple.

1° Des lèvres : **ba** et **pa**; **oua**, **ua**. Des lèvres et des dents : **va** et **fa**. Des lèvres et avec résonance du nez : **ma**.

2° Avec le sommet de la langue et les dents : **da** et **ta**; **za** et **sa**. Avec le sommet de la langue, les dents et le nez : **na**; avec le sommet de la langue et le palais : **la** et **ra**; **ja** et **cha**; avec le dos de la langue et le palais : **ya**; avec le dos de la langue, le palais, les dents et le nez : **gna** ou **ña**; avec le dos de la langue et le palais, en arrière : **ga** et **ka**.

Articulez aussi les consonnes diphtongues, comme **bla**, **pla**, **xa** (c'est-à-dire **gza** ou **ksa**).

L'R

Beaucoup de gens (la plupart des Parisiens) articulent l'*r* en faisant vibrer la luette dans la langue creusée en gouttière. C'est ce qui constitue le **grasseyement**. Cela n'a aucune raison d'être, sinon une habitude prise à Paris depuis le XVIIe siècle.

D'abord, une articulation aussi gutturale n'a rien de bien agréable à l'oreille française, à laquelle ne plaît guère, par exemple, le *j* espagnol, *jota*, qui se prononce à peu près *hrota*.

Et puis, l'*r* articulée par la luette gêne l'émission de la voix. Dès que l'on commence l'étude du chant, ne faut-il pas y renoncer?

Enfin, de deux choses l'une : ou, pour donner à certains mots la force qu'ils doivent avoir, on grasseye avec énergie, et l'on se fatigue; ou l'on escamote plus ou moins l'*r*, comme on le fait souvent dans la conversation, ce qui, pour le moins, amollit la dic-

tion, si tant est qu'elle reste toujours compréhensible pour tout le public.

Comment faut-il donc articuler l'*r*? « En portant le bout de la langue jusqu'au haut du palais; de sorte qu'étant frôlée par l'air qui sort avec force, elle lui cède, et revient toujours au même endroit, faisant une manière de tremblement. » Encore une fois, le maître de M. Jourdain a raison. Il n'avait eu d'ailleurs qu'à retenir cette description, qui se trouve mot à mot dans un *Discours sur les lettres* de l'académicien Cordemoy.

Prolongée, cette vibration ressemble au roulement du tambour. Imitez le tambour. Du bout de la langue contre les alvéoles supérieures, faites *rrrrr*. Vous arriverez bientôt à rouler l'*r* durant toute une expiration.

Vous aurez alors moins de difficulté à prononcer toutes les voyelles précédées de l'*r* : *ra*, *re*, etc., puis des mots avec *r* articulée, depuis ceux où elle est initiale : *rame*, par exemple, jusqu'à ceux où elle est finale : *alcazar*. Procurez-vous, forgez-vous des phrases baroques où l'*r* surabonde.

Enfin, articulez l'*r* de la langue toutes les fois que vous la rencontrerez dans vos lectures, dans vos récitations. Peu à peu, renoncez, dans la conversation, à l'articulation gutturale.

Notez toutefois que rien n'est plus déplorable qu'une mauvaise articulation de l'*r* linguale. Avant de posséder la bonne, grasseyez hardiment s'il vous faut parler en public. Entre autres choses, vous aurez cela de commun avec maints orateurs de talent.

MOLLESSE

De tous les défauts de l'articulation, c'est le plus répandu.

Un moyen de le corriger consiste à prononcer les syllabes avec les dents serrées. Il faut arriver à parler ainsi d'une façon distincte. Les dents desserrées, l'articulation sera d'autant plus nette qu'on aura imposé plus d'efforts à la langue, aux joues et aux lèvres.

Autre moyen.

Vous pouvez acquérir une ferme articulation, acquérir dans le sens d'acheter. Les marchands de caoutchouc tiennent un article spécial qui vous sera d'un grand secours. Ce sont de petites boules que l'on s'introduit entre les maxillaires et les joues.

Quand vous aurez ainsi placé les vôtres, vous articulerez on ne peut plus mal. Mais vous pouvez tout espérer des efforts auxquels vous contraindront ces modernes cailloux de Démosthène. Imposez à vos muscles buccaux toute une gymnastique; prononcez des mots, des phrases difficiles, des morceaux appris par cœur. Vous arriverez à parler avec les boules comme si vous n'en aviez pas dans la bouche, et quand vous les aurez quittées, vous serez étonné de l'aisance et de la netteté de votre articulation. Vos progrès vous engageront à recommencer chaque jour.

SUPPRESSION

Défaut provenant de la mollesse, de la négligence. On escamote des *e* sans accent, mais qui n'en sont pas muets pour cela : *ptit homme*, au lieu de *pe-tit homme*; *encr noire*, au lieu d'*en-cre noire*; *dé-jner*, au

lieu de *dé-jeu-ner*. On dit : *avé vous*, pour *avec vous*; *co-mi faut*, *i m'ennuie*, *mi-eu*, *si vous plaît*, pour *comme il faut*, *il m'ennuie*, *milieu*, *s'il vous plaît*. Comme les créoles, comme les « incoyables » du Directoire imitant le chanteur Garat, on supprime l'*r*.

En tant qu'exercice, exagérer l'articulation des voyelles et des consonnes ordinairement omises.

SUBSTITUTION OU BLÉSITÉ

On peut définir la blésité : toute substitution d'un élément syllabique à un autre. Le nombre des blésités est donc immense. Avec le docteur Chervin, nous les classerons ainsi :

1° Les plus fréquentes, celles qui concernent les consonnes soufflées. Le **zézaiement** (*z* pour *j* ou *g*) : *zuze* pour *juge*; le **sessaiement** (*s* dure pour *ch*) : *sapeau* pour *chapeau*; le **jotacisme** (*j* pour *s*) : *mauvaije* pour *mauvaise*; le **chuintement** (*ch* pour *c*, pour *j*) : *chinq chous* pour *cinq sous*, *chargon* pour *jargon*.

2° Les blésités se rapportant aux autres consonnes. Le **lamdacisme** : *l* pour *r*, *colèle* pour *colère*, comme chez certains Provençaux, ou, comme chez beaucoup de Parisiens, *ll* pour *pour l*, *jeul l'ai*, *jeul le veux*, pour *je l'ai*, *je le veux*. *L* pour *n* ou réciproquement. Dites *la colline n'est ni lointaine ni longue*, et sentez si vous ne vous trompez pas. *B* pour *p*, *d* pour *t*, *g* dur pour *c* dur ou *vice versa*, comme chez les Allemands parlant français : *teux pons carçons* pour *deux bons garçons*. Etc.

Dans l'ouest, on adoucit au moyen d'un *i* l'articulation forte du *c*, du *g* et du *q*; pour *cœur*, *gué*, *quelqu'un*, on prononce, ou peu s'en faut : *kieur*, *guié*,

quielqu'iun. Par contre, vous pouvez entendre en toutes régions : *magnère* pour *manière*.

3° Les blésités concernant les voyelles. *A* fermé pour *a* ouvert, *villâge* pour *village*. Et, défauts bien plus répandus, *a*, *o* ouverts pour *a*, *o* fermés : *age* pour *âge*, *role* pour *rôle*; *e* ou *ai* fermés pour *e* ou *ai* ouverts : *il fé dé progrés*. La substitution des voyelles nasales : *minger* ou *monger* pour *manger*, *chakin* pour *chacun*. Etc.

Tous ces défauts proviennent souvent de ce qu'on ignore la prononciation correcte ou d'une simple négligence. Souvent aussi, les personnes qui blèsent ne peuvent matériellement pas articuler comme on doit le faire. Eh bien, il faut d'abord qu'elles sachent nettement comment se forme la consonne ou la voyelle qu'elles articulent mal. Le cadre de ce traité ne nous permet pas de nous étendre sur l'orthophonie; mais des livres spéciaux peuvent leur enseigner le mécanisme exact de l'articulation qui leur manque [1]. Elles auront ensuite à passer de la théorie à la pratique. Pour cela, qu'elles commencent à émettre la consonne ou la voyelle en une seule syllabe [2]. Qu'elles abordent ensuite des polysyllabes isolés, des phrases détachées, pour arriver enfin au discours suivi.

1. *Les organes de la parole*, par G.-H. de Meyer (Alcan, édit.), abondent en détails on ne peut plus précis.

2. « Il n'y a pas de consonnes dont l'articulation vicieuse soit plus commune que *s*, *z*, *ch*, *j*; il n'y en a pas non plus qui cause plus de souci aux étrangers de langue germanique que notre *gn*. Pour corriger les unes et enseigner l'autre, M. Burguet met dans la bouche de petits appareils dont la langue doit garder le contact tout en opérant un mouvement commandé. » Rousselot, *Applications pratiques de la phonétique expérimentale* (revue *la Parole*).

BALBUTIEMENT

C'est l'hésitation sur une syllabe, qui fait qu'on la prononce indistinctement, incomplètement, qu'on la répète ou qu'on répète une ou plusieurs des précédentes. Cela provient d'une innervation défectueuse, causée elle-même par la timidité, un trouble quelconque, une indécision de la pensée.

La volonté doit agir sur les organes articulateurs, les obliger à exécuter les mouvements exigés par telle syllabe et les empêcher de reproduire ceux qu'ils viennent de faire. Lire en exagérant la lenteur, la régularité et l'articulation ; lire des vers en bien observant le rythme, et, dans la causerie, tâcher de savoir précisément ce qu'on va dire et vouloir le dire.

BÉGAIEMENT

Ce grave défaut consiste en un brusque arrêt de la parole, souvent accompagné de grimaces, de mouvements choréiques, et en des répétitions de syllabes. Il provient d'un manque de simultanéité entre l'émission du souffle et l'articulation des mots. Les bègues parlent pendant l'aspiration ou trop tard au cours de l'expiration.

Le docteur Chervin, directeur de l'*Institut des bègues de Paris*, demande trois semaines pour corriger ce vice[1].

Première semaine. — Exercices concernant l'aspiration et l'expiration (deux temps précédés d'un repos). Emploi de l'expiration pour l'émission de sons séparés,

1. Nous résumons sa méthode telle qu'il la donne dans la *Grande Encyclopédie*. A consulter son ouvrage *le Bégaiement et autres maladies fonctionnelles de la parole* (3e édition, considérablement augmentée).

puis de sons liés. Les voyelles d'abord, les voyelles étant d'une prononciation plus facile, puis les consonnes, les mots, les phrases, le discours. En dehors des exercices, le silence.

Deuxième semaine. — La parole est rendue à l'élève. Il ne bégaie plus s'il parle très lentement, s'il se conforme à ce qui lui a été enseigné sur les mouvements réguliers de la langue et des lèvres, sur la syllabation naturelle, etc. Grimaces, spasmes, hésitations, répétitions ont disparu.

Troisième semaine. — Consolider l'habitude de parler avec précaution et méthode. Étude des coupures de la phrase et des inflexions. Remplacement de la syllabation très marquée par une diction posée, mais légèrement accentuée.

Pour que de tels résultats soient si promptement obtenus, il faut, croyons-nous, que le sujet unisse une assez vive intelligence à une ferme volonté. Aussi bien le docteur Chervin ne le déclare-t-il pas tout à fait guéri, mais convalescent.

A l'*Institut de laryngologie et orthophonie*, « on détermine exactement, par la méthode graphique, la puissance respiratoire du bègue; on institue une gymnastique appropriée; on suit les progrès de l'amélioration; on y joint des exercices phoniques. »

Ajoutons que les exercices de respiration au grand air sont aussi préconisés.

BREDOUILLEMENT

C'est une précipitation du débit, rendu ainsi plus ou moins inintelligible; c'est le chevauchement d'une

syllabe sur une autre, la suppression de syllabes, de mots.

Le docteur Chervin considère ce vice comme le plus difficile à guérir. Le bredouilleur parle comme il pense, comme il agit. Il doit essayer d'abord de gesticuler, de marcher, de manger lentement, de penser, de sentir calmement. Comme exercices spéciaux, lectures, récitations extrêmement lentes, avec pauses fréquentes et articulation très nette; débits sur un rythme, en battant la mesure.

CHAPITRE VI

LA PROSODIE

Il est inadmissible que les syllabes d'un mot aient la même **intensité** et la même **durée**. **La prosodie** est la prononciation des syllabes selon ce qui, à ce double point de vue, les distingue entre elles dans les mots dont elles font partie.

L'intensité de la voix sur une syllabe se nomme **accent tonique**. Prononcez **ingrate** : il vous apparaîtra évidemment que *gra* est la syllabe **accentuée** et que *in* et surtout *te* sont les syllabes **atones**.

Quant à la durée, à la longueur de la syllabe, c'est ce qu'on entend par **quantité**. Dans *grâce*, *gra* est une syllabe longue, mais, dans *ingrate*, une syllabe **brève**.

Vous sentez bien, n'est-ce pas? la différence qui existe entre l'accent tonique et la quantité.

Je vous accorde bien volontiers que ces deux choses distinctes se confondent souvent. Dans *grâce*, *gra* est à la fois la syllabe accentuée (selon l'accent tonique) et la syllabe longue (selon la quantité). Simple rencontre de la force et de la durée de la voix.

ACCENT TONIQUE

Dans les mots à deux syllabes dont la deuxième est dite muette, il porte toujours sur la première : *table*.

Dans les dissyllabes à terminaison masculine, il porte toujours sur la deuxième syllabe : *tableau*.

Dans les mots à plus de deux syllabes, il y a toujours intensité sur l'avant-dernière quand la dernière est dite muette : *indescriptible* (sur *ti*), et sur la dernière quand celle-ci est masculine : *épouvantablement* (sur *ment*) ; mais un ou plusieurs accents toniques (selon la longueur du mot) peuvent être placés ailleurs. Il n'existe pas de loi qui puisse les situer. Dans *indescriptible*, on peut certainement en mettre un sur *des* ; dans *épouvantablement*, sur *pou*.

Mais il faut toujours respecter la dernière syllabe masculine. Sinon, la diction perd de sa force et de sa clarté. Bien des Parisiens ont besoin de cette recommandation ; mais elle s'adresse surtout aux étrangers, à certains provinciaux. Pour en comprendre l'importance, il faut, par exemple, avoir entendu des Provençaux dire *Jules Ferry* avec l'accent tonique sur *fè*, à l'italienne.

Ajoutons avec Littré que, dans une phrase, « les mots non accentués s'appuient sur les mots accentués et ne font qu'un avec eux ; ainsi dans ce vers tout monosyllabique de Racine : *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur*, il y a cinq accents, un sur *jour*, un sur *pas*, un sur *pur*, un sur *fond* et un cinquième sur *cœur*, de sorte que pour l'oreille il n'y a vraiment que cinq mots ».

QUANTITÉ

Relativement à d'autres langues, comme le grec et le latin, les longues et les brèves se distinguent si peu dans la nôtre qu'on a prétendu qu'elles ne se distinguent pas du tout. On a ainsi nié un fait vérifiable.

Mais en classant rigoureusement les syllabes en longues et en brèves, grammairiens et professeurs de diction nous paraissent établir une théorie peu conforme à la réalité. Par parenthèse, toute syllabe peut-elle conserver sa longueur ou sa brièveté relativement aux syllabes voisines dans toutes les circonstances où l'on s'en sert, alors que l'expression des sentiments exige tant de variété dans le débit? Toujours est-il que les syllabes moyennes, disons douteuses, sont en forte majorité dans notre langue.

Les grands dictionnaires se gardent bien de noter la prononciation au point de vue de la quantité. Celui de Hatzfeld et Darmesteter fait seul exception. C'est la classification de ces profonds linguistes que nous croyons devoir généralement adopter.

Malheureusement, ils ne donnent que cinq règles, les premières beaucoup trop absolues. On ne peut se faire une entière idée de leur système qu'après avoir patiemment fouillé dans leurs deux volumes. Voici les cinq règles :

« En général, les voyelles pures sont longues quand elles sont suivies, dans la même syllabe [1], d'une con-

1. Pour Hatzfeld et Darmesteter, l'*e* dit muet l'est réellement, du moins toujours à la fin des mots. Ils considèrent donc *vague*, par exemple, comme un monosyllabe : *vag'*.

sonne douce[1]; elles sont brèves quand la consonne est forte[2]; dans les autres cas, elles sont moyennes. Les voyelles nasales sont longues quand elles sont suivies d'une consonne qui se prononce; elles sont moyennes dans les cas contraires; elles ne sont jamais brèves. »

Donnons les sortes de règles particulières que nous ont fournies nos recherches.

LONGUES

1° Une voyelle **grave** peut être **brève** (bĕc, brĕf, nĕt); mais la plupart du temps elle est **longue**. La **qualité** et la **quantité**, choses pourtant si distinctes, se confondent en ce cas.

Longues, les voyelles **circonflexes** suivies d'une syllabe féminine : *âpre*, *âtre*, *évêque*, *guêpe*, *abîme*, *dôme*, *croûte*, *embûche*, *flûte*. Hatzfeld excepte, par exemple, *pimbêche*, *revêche* (*e* moyen), à cause de la consonne forte qui suit.

Longues aussi (ou, tout au moins, moyennes, selon Hatzfeld) devant une autre syllabe que la finale féminine : *pâturage*, *rêverie*, *bûcher*.

On risque bien peu de se tromper en donnant de la longueur à la voyelle **grave** suivie d'une finale fémine à consonne **douce** : *fāble*, *flāmme*, *cadāvre*, *aide*, *aile*, *aine*, *haine*, *phalēne*, *zōne*, *fièvre*.

Au est toujours long (il est alors presque toujours **grave**) quand il s'appuie sur une syllabe finale féminine : *aube*, *ébauche*, *fraude*, *baume*, *aune*, *pauvre*, *autre*.

2° L'l pseudo-mouillée et l'**r**, consonnes finales

1. *B*, *v*, *m*, *d*, *n*, *s* (*s* ou *z*), *l*, *r*, *g*, *gn*, *j*.
2. *P*, *f*, *t*, *s* (*ss*, *c*, *ç* ou *ti*), *k*, *ch*.

articulées, donnent de la longueur aux voyelles qui les précèdent : *ail*, *soleil*, *écureuil*; *chār*, *amēr*, *moteur*, *finīr*, *pūr*. De même avec une consonne inarticulée après l'*r* : *ārt*, *hasārd*, *bōrd*, *velours*.

3° Certaines articulations douces suivies de l'e sourd final allongent les voyelles, **graves ou non**, qui les précèdent : *médaille*, *bataille*, *Versailles*, *feuille*, *chenīlle*, *quenouille*; *bārre*, *gāre*, *māre*, *maire*, *mère*, *tonnērre*, *demeure*, *līre*, *aurōre*, *noire*, *hūre*, *ils fūrent*; *gāze*, *extāse*, *mélèze*, *fournaise*, *seize*, *pleureuse*, *cytīse*, *rōse*, *noise*, *épouse*, *mūse*, *ils abūsent*; *grāve*, *brève*, *fleuve*, *grīve*, *louve*; *lèvre*, *gīvre*, *Louvre*.

4° Longues, toutes les nasales appuyées à une syllabe finale féminine : *pampre*, *tendre*, *sainte*, *prince*, *ombre*, *bronze*, *défunte*.

MOYENNES

Légions et légions. Le fait qu'une voyelle est grave ne la rend pas plus moyenne qu'elle n'empêche qu'elle le soit, et, bien entendu, le fait qu'elle est moyenne ne la rend pas plus grave qu'elle n'empêche qu'elle le soit.

1° Moyennes, toutes les voyelles finales qui ne sont pas l'**e** sourd (improprement appelé muet) : *opéra*, *blé*, *mai*, *feu*, *ami*, *duo*, *nu*.

2° **Au**, placé n'importe où, pourvu qu'il ne s'appuie pas à une syllabe féminine finale : *autour*, *daurade*, *beauté*, *applaudir*, *hameau*. Plus long dans *beauté* que dans *hameau*.

3° Toutes les voyelles suivies d'une consonne finale inarticulée : *bas*, *appât*, *clef*, *aimer*, *arrêt*, *je dis*, *habit*, *lot*, *flux*, et, par conséquent, toutes les voyelles der-

nières et non sourdes auxquelles s'ajoute l'*s* du pluriel : *sentiers cachés*.

4° Toutes les voyelles suivies d'une consonne finale articulée et **douce** : *nabab*, *Joad*, *Alfred*, *cid*, *bal*, *sel*, *glaïeul*, *col*, *nul*.

5° Toutes les voyelles suivies de toute autre syllabe que la finale féminine : par exemple, dans la première syllabe de *habit*, *créer*, *degré*, *haïr*, *écume*. Même les voyelles graves : *bâton*, *extasier*, *gazer*, *seizième*, *rôtir*. Toutefois, celles de *bâton*, *extasier*, nous semblent plus longues que d'autres moyennes.

6° Toutes les voyelles devant l'**r** (simple ou redoublée) suivie de toute autre lettre que l'**e** sourd final : *garage*, *barrer*, *mairie*, *naturel*, *barbe*, *berceau*, *circuit*, *ordre*.

7° Les syllabes finales sourdes et **douces** rendent très souvent moyennes les voyelles qui les précèdent : *syllabe*, *lobe*, *scribe*, *cube*; *aimable*, *faible*, *cible*, *noble*, *soluble*; *balle*, *cathédrale*, *stèle*, *habile*, *foule*; *fade*, *tiède*, *cupide*, *ode*; *nage*, *tige*, *loge*; *bagne*, *signe*, *besogne*, *répugne*; *bague*, *gigue*, *églogue*, *fugue*; *lame*, *infime*, *homme*, *rhume*; *cabane*, *mine*, *couronne*, *dune*. Quelques-uns de ces mots (*aimable*, *tige*, *besogne*, par exemple) sont considérés par Hatzfeld comme ayant une pénultième longue. Incontestablement, nous nous trouvons en présence de syllabes plus allongées que d'autres moyennes.

8° Les voyelles sont parfois moyennes devant des finales féminines à consonne diphtongue dont l'**r** **adoucit** l'articulation forte : *mettre*, *offre*, *soufre*. Dans *spectre*, la consonne forte *c* n'empêche pas la voyelle d'être moyenne, l'*r* et l'*e* final sourd conservant leur influence.

9° Moyennes enfin, toutes les nasales que ne suit pas

une consonne articulée : *talisman*, *parent*, *jonc*, et aussi les nasales précédant la consonne d'une syllabe autre que la finale féminine : *manteau*, *évincer*, *émonder*.

BRÈVES

Moins nombreuses qu'on ne croit généralement. Tant mieux pour notre langue, que Shelley appelait un italien raccourci !

1° Brèves, les voyelles suivies d'une consonne finale articulée et **forte** : *lăc*, *pĭc*, *chĕf*, *vĭf*, *brĕak* (brèk), *căp*, *julĕp*, *cŏq*, *ibĭs*, *nĕt*, *dŏt*, *sĭx*. La voyelle grave devant l'*s* fait exception : *hélās! aloēs*, *albinōs* (qu'on peut aussi prononcer avec l'*o* ouvert et bref).

2° Brèves, les voyelles devant deux mêmes consonnes quand l'une et l'autre se font entendre : *bŭccal*, *ăllégorie*, *ĕllébore*, *ĭllégitime*, *cŏllectivisme*; *ămmoniaque*, *ĭmmense*, *cŏmmensal*; *ănnihiler*, *vicĕnnal*, *ĭnnombrable*, *cŏnnexité*; *dĭssension*; *pĭttoresque*. De même dans *joliĕtte* et tous les mots avec **t** redoublé : *bŭtte*, *glŏtte*. Mais la règle ne concerne pas l'**r** : *irrégulier*, *horreur*, où la voyelle est moyenne.

3° Brèves devant plusieurs consonnes différentes, quand la première s'articule avec la voyelle qui la précède : *ăbjurer*, *ăbstenir*, *ŏbscur*, *ĕxăct* (eg-zact), *spĕctacle*, *diaphrăgme*, *ŏmniscience*, *căptieux*, *ŏpticien*, *ŏphtălmie*, *ăstreindre*, *dĕscrĭption*, *grotĕsquement*, *dĭstance*, *brŭsque*.

Mais non quand l'**m**, l'**n** ou l'**r** est tout de suite après la voyelle : *campagne*, *récompenser*, *intérêt*, *confirmer*, *marquer*, *flagorner*.

4° Brèves devant une syllabe finale féminine à consonne **forte** : *dédicăce*, *paperăsse* (excepté l'**a grave** : *clāsse*), *carĕsse*, *mĕsse* (excepté la voyelle plus grave :

caïsse, *Grèce*), *malĭce*, *esquĭsse*, *négŏce*, *bŏsse* (excepté l'*o* grave : *fōsse*); *moustăche*, *flèche*, *pénĭche*, *clŏche*, *dŏuche*, *rŭche*; *agrăfe*, *geogrăphe*, *calĭfe*, *grĭffe*; *opăque*, *épĭque*, *épŏque*, *nŭque*; *acrobăte*, *diabète* (mais non *poète*, *prophète*, où l'*e* est moyen), *orbĭte*, *prŏte*.

5° Même règle enfin quand, devant une syllabe finale féminine, une consonne forte intermédiaire s'articule avec la voyelle : *ăcte*, *vindĭcte*, *éclĭpse*, *crypte*, *prĕsque*, *gymnăste*, *funĕste*, *socialĭste*, *tĕxte*.

Enthousiasme (mais non *ăsthme*), *terrestre*, *sinistre* et les mots qui riment à ces derniers exemples, ainsi que *sceptre*, font exception, à cause de la douceur de l'*m* et de l'*r*. La voyelle est moyenne.

Il est généralement impossible, à n'importe quel moment du débit, d'allonger une véritable brève sans parler d'une façon bizarre. Essayez.

Cependant, les mots en *este*, par exemple, nous semblent faire exception :

Vous ne démentez point une race funeste;
Oui, vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste.

Iphigénie.

Ce qui prouve tout simplement que nous ne sommes pas ici dans le royaume de l'absolu.

HOMONYMES

Deux homonymes ont souvent une quantité différente. C'est alors que la voyelle distinctive n'a le son grave que dans un seul ou le son plus grave dans l'un que dans l'autre.

1° Devant la syllabe finale et féminine, et alors la différence de quantité est plus ou moins sen-

sible : *tâche*, *tâche*; *pêche*, *il pèche*. *Âcre* (aigre), *ăcre* (mesure). *Bâle*, *balle*[1]; *mâle*, *malle*. *Paume*, *pomme*. *Âne*, *Anne*; *jeûne*, *jeune*. *Pâte*, *pătte*; *fête*, *faîte*, *faite*; *côte*, *cŏte*, *cŏtte*; *hôte*, *hŏtte*; *il goûte*, *goŭtte*; *boîte*, *il bŏite*. *Maître*, *mettre*. *Grave*, *il grave*.

Mais il nous paraît bien peu qu'on puisse distinguer au point de vue de la quantité : *Alêne*, *haleine*; *cène*, *saine*, *seine*; *pêne*, *peine*; *plaine*, *pleine*; *vaine*, *veine*. *Maire*, *mère*; *paire*, *père*. Graves (non pas **également**, certes) et suivies d'une syllabe finale féminine à consonne douce, pourquoi ces voyelles ne seraient-elles pas, du moins à très peu près, également longues?

2° Devant la syllabe finale et **masculine**, la quantité peut différer, mais moins que devant la féminine. Ici, nous ne mettons à des voyelles le signe de la longueur que par comparaison avec d'autres. Il ne s'agit que de moyennes. *Bâiller*, *bailler*; *mâtin*, *matin*; *pêcher*, *pécher*; *beauté*, *botté*.

Mais comment distinguer *voler* (dérober), de *voler* (se mouvoir dans l'air)? C'est un des cas où les traités de diction nous semblent trop demander.

3° Quant aux syllabes **masculines** uniques ou finales, nous voyons fort peu d'homonymes qui diffèrent entre eux par la quantité. *Bât*, *forêt*, *jais*, *saut*, *moût*, *mûr* peuvent être un peu plus longs que *il bat*, *foret*, *jet*, *sot*, *mou*, *mur*. Pour l'expression du sentiment, on prolonge souvent l'adverbe *très*, ce qu'on ne pourrait pas faire avec le substantif *trait*.

Mais des traités de prononciation nous semblent au moins bien rigoureux en faisant longs ou brefs les homonymes suivants, par exemple, que nous mar-

1. Quand nous ne mettons sur la voyelle aucun signe de quantité, nous la considérons comme moyenne.

quons à leur manière : *lēgs*, *lăid*; *tu fāis*, *il făit*; *vĕr*, *vĕrt*; *vōix*, *il vŏit*; *sāint*, *sein*; *dōnt*, *dŏn*. Et nous ne saurions consentir à prolonger le mot *bond*, qui exprime une action prompte, pour le distinguer de *bon*.

POSITION DES MOTS

Ce qu'on ne dit généralement pas à propos de la quantité, c'est qu'elle varie souvent dans le même mot, selon la place qu'il occupe. Dans *homme brave*, *brave* est plutôt long; mais il est moyen dans *brave homme*. Pourquoi? A cause de l'élision de l'*e*, qui, unissant le *v* à la syllabe suivante, détruit la syllabe féminine qui allongeait la syllabe *bra*.

Toute syllabe longue terminée par une syllabe féminine (*pāle*, *āube*, *tĕrre*) devient moyenne devant un mot qui nécessite l'élision de l'*e* : *pâle et tremblant*, *l'aube éclaire*, *terre immense*.

Que l'abondance des règles et des exemples que j'ai dû vous soumettre ne vous décourage pas. Si vous m'avez suivi avec attention, vous en savez assez d'ores et déjà pour savoir quels sont les gens qui prononcent bien et pour qu'il vous soit très profitable de les écouter. Et, si vous le voulez bien, disons ensemble cette strophe de Léon Dierx :

Par-dessus toits et cheminées,
Monte, mon âme! et monte encor!
Par delà le banal décor
De ces vapeurs disséminées,
Envole-toi, prends ton essor
Loin de nos mornes destinées!

LIVRE III

LE DÉBIT

CHAPITRE I

MÉCANISME DE L'ANIMATION

Nous avons jusqu'ici manié des mots. Pétrissons des phrases.

Procurez-vous un texte quelconque. Nous n'avons que faire ici d'idées, de sentiments, de style. Prenez dans le *Journal officiel*, n'importe où, un discours sur n'importe quoi. Je ne vous condamne pas à l'apprendre par cœur. Lisez-le d'abord à voix basse, à plusieurs reprises, afin d'habituer vos muscles buccaux à l'articulation des mots.

A présent, lisez à haute voix. Inutile de vous préoccuper du sens.

Si vous débutez dans l'art de lire, il y a gros à parier que vous lirez trop vite. C'est le défaut dont vous devez premièrement vous corriger. Lisez avec une lenteur exagérée. Traînez particulièrement (au hasard, si vous le voulez) sur certains vocables, qui seront ainsi, logiquement ou non, les **mots de valeur**. Interrompez-vous souvent, prenez parfois des temps considérables. Ponctuez comme vous voudrez, pourvu que vous ponctuïez nettement.

Recommencez, et, sans négliger l'articulation, sans oublier de donner, de-ci de-là, une valeur relative

à tel mot, lisez aussi vite qu'il vous sera possible.

Recommencez, et lisez tantôt plus ou moins lentement, tantôt plus ou moins vite. Voilà le **mouvement** créé.

Recommencez, et, en restant dans le médium, développez peu à peu le volume de la voix, diminuez-le peu à peu, arrivez à varier fréquemment l'**intensité**.

Parvenez enfin à la **modulation**. Élevez, abaissez, changez constamment le ton. Dans le ton général d'un passage, variez le ton sur tels et tels groupes de mots, sur tels et tels mots. Voilà les **inflexions**.

Dans une phrase interrogative, souvent le ton s'élève : *Venez-vous avec moi?* C'est une inflexion. L'**intonation**, que l'on confond souvent avec l'inflexion, est l'action, la manière d'attaquer, d'entonner une phrase, un membre de phrase. Dans l'exemple précédent, elle est sur la syllabe *ve*, qui, par rapport à *moi*, est dans le ton grave.

Mouvement, changement d'intensité et modulation : trois choses essentielles à effectuer dans un exercice final, sans qu'elles soient nécessairement motivées par une diversité d'idées, de sentiments. Vous n'êtes pas encore à l'**expression** : vous vous y préparez en assouplissant de toute façon votre débit.

CHAPITRE II

LA PONCTUATION

PONCTUATION ASPIRATOIRE

Vous devez aller jusqu'à la fin des phrases sans donner l'impression que vous avez besoin d'air.

Notez que vous pouvez, par de légères et assez fréquentes aspirations, respirer plus d'une fois sans qu'on s'en aperçoive. Pour acquérir cette habileté, je vous engage à faire un exercice spécial.

Mais quand pouvez-vous prendre des repos afin d'aspirer plus ou moins franchement? Lorsque, à la fois, l'utilité et la logique vous invitent à séparer un mot d'un autre mot; généralement entre les phrases plus ou moins longues, entre les longues séries de mots unis, plus ou moins rigoureusement, par le sens.

Vous fier à la **ponctuation écrite** serait une grave imprudence. La ponctuation écrite sépare de petits signes les phrases, les membres de phrase, les sujets, les attributs, les compléments de même nature. Ils ont leur grande utilité, ces petits signes; mais une expérience suffit pour se rendre compte qu'ils n'indiquent pas toujours des repos où l'on puisse amplement aspirer.

Prenons quelques phrases, — dans Pascal, par exemple :

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? Quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, amas d'incertitude, gloire et rebut de l'univers : s'il se vante, je l'abaisse; s'il s'abaisse, je le vante; et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il est un monstre incompréhensible.

Respirez, dans ces lignes, à chaque signe de ponctuation, et permettez-moi de vous demander si vous ne vous faites pas l'effet d'avoir grimpé six étages.

Maintenant, laissez-moi vous dire le même passage en indiquant quand et pourquoi j'aspire.

Quelle chimère est-ce donc que l'homme? (Besoin d'air pour la suite et arrêt logique.) Quelle nouveauté, quel chaos, quel sujet de contradiction! (Mêmes raisons.) Juge de toutes choses, imbécile ver de terre (antithèse), gloire et rebut de l'univers (*id.*) : s'il se vante, je l'abaisse (*id.*); s'il s'abaisse, je le vante (*id.*); et le contredis toujours jusqu'à ce qu'il comprenne (aspiration pour donner plus de valeur à la conclusion) qu'il est un monstre incompréhensible.

Talma recommandait d'aspirer autant que possible devant des voyelles, surtout devant l'*a* et l'*e*. Malheureusement, il est assez rare qu'une voyelle se présente juste à l'instant où il convient de s'approvisionner d'air. Il n'en est pas moins vrai que, lorsque la coïncidence a lieu, l'aspiration est plus facile et moins perceptible. Jugez-en dans ces vers que dit Bérénice :

| Eh bien, régnez, cruel, contentez votre gloire.
Je ne dispute plus. J'attendais, pour vous croire,
Que cette même bouche, | après mille serments
D'un amour qui devait unir tous nos moments,

Cette bouche, | à mes yeux s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle.
Moi-même j'ai voulu vous entendre en ce lieu.
Je n'écoute plus rien, | et, pour jamais, adieu.

Quand vous étudiez un morceau, vous pouvez donc fixer devant des voyelles certaines pauses aspiratoires, pourvu qu'il ne soit ni plus utile ni plus logique d'aspirer devant des consonnes et tout en fixant devant des consonnes d'autres pauses aspiratoires.

Quant au nombre des aspirations, il dépend du volume d'air que l'on peut aspirer, du volume de voix à émettre et de l'intensité à donner à certaines phrases, à certains mots.

PONCTUATION GÉNÉRALE

Il ne faudrait pas croire que toute la ponctuation orale consiste en aspirations. Ponctuer en parlant, c'est fréquemment séparer un mot d'un autre sans prendre d'air dans l'intervalle.

Dans cette pensée de Pascal : « Qui ne voit pas la vanité du monde est bien vain lui-même », il n'est pas utile d'aspirer après *monde*, et, pourtant, une courte interruption s'impose à cet instant.

Nous allons voir les cas principaux où l'on doit ponctuer oralement. Nous marquerons de deux traits les endroits où l'aspiration est plus ou moins utile, et d'un seul trait ceux où l'on doit plus ou moins l'éviter.

Il faut ponctuer, — parfois nettement, souvent d'une façon presque imperceptible, — toutes les fois qu'il y a ponctuation écrite, pourvu, bien entendu, qu'elle soit correcte.

Mais, bien des fois, il faut ponctuer oralement

quand il n'y a pas ponctuation écrite, soit qu'elle ne soit pas d'usage en la circonstance, soit que l'auteur, à dessein ou par omission involontaire, ne l'ait pas employée.

Il faut ponctuer :

1° Toujours à la place d'un ou plusieurs mots supprimés par **ellipse** :

La tâche humaine est longue et sa fin | décevante.

SULLY-PRUDHOMME, *la Justice.*

Une somnolence décolorait ses yeux, mais ses dents brillaient, et ses orteils posaient légèrement sur les dalles, tout son corps ayant la souplesse d'un singe, et sa figure | l'impassibilité d'une momie.

FLAUBERT, *Hérodias.*

Saint Jean-Baptiste est le précurseur des chrétiens, Jean Huss | des protestants, Jean-Jacques Rousseau | des révolutionnaires.

E. QUINET, *la Création.*

2° En présence de l'**inversion**.

Entre la proposition principale et l'incidente :

... Peu de nations se soumirent à lui || sur les autels desquelles il (Alexandre) ne fit des sacrifices.

MONTESQUIEU.

Entre le sujet et le régime indirect :

Quand je songe à ces morts, le moderne bien-être ||
Par leur injuste exil m'est rendu douloureux.

SULLY-PRUDHOMME, *la Justice.*

A la voix de Jésus | Lazare s'éveilla.

L. DIERX, *Lazare.*

Après le régime indirect devant le régime direct.

Soit qu'il s'agisse de séparer des groupes plus ou moins longs :

« Des saints, me direz-vous, se sont ensevelis dans les déserts? » Ils y étaient avec leurs larmes, et employaient à éteindre leurs passions || le temps que vous perdez peut-être à allumer les vôtres.

CHATEAUBRIAND, *René*.

Soit que la pause soit simplement utile à la clarté :

Belle image de Dieu, qui donnais en chemin
Au riche un peu de joie, au malheureux | du pain.

MUSSET, *à la Malibran*.

Devant le complément du régime direct :

Vous voyez de quel œil, et comme indifférente
J'ai reçu | de ma mort la nouvelle sanglante?
Je n'en ai point pâli. Que n'avez-vous pu voir
A quel excès tantôt allait mon désespoir,
Quand presque en arrivant, un récit peu fidèle
M'a | de votre inconstance annoncé la nouvelle!

Iphigénie.

Avant et après le régime indirect placé devant le verbe :

La lune | sous la nue | errait en mornes flammes.

LECONTE DE LISLE, *le Jugement de Comor*.

Je veux | dans un seul malheur || déplorer toutes les calamités du genre humain, et dans une seule mort || faire voir la mort et le néant de toutes les grandeurs humaines.

BOSSUET, *Or. fun. de Henriette-Anne d'Angleterre*.

Devant l'adverbe précédant le verbe :

Toute ma longue nuit | déjà s'est écoulée
A presser dans mes doigts sa main toujours gelée.

Jocelyn.

Mais, à cause de sa position régulière, on ne pourrait ponctuer ni avant ni après l'adverbe ci-dessous :

Ce soir, un inconnu m'a glissé dans la main
Un rouleau recouvert d'un pli de parchemin;
Mes yeux en ont *soudain* reconnu l'écriture,
Bien qu'une larme seule en fût la signature.

Id.

3° Entre les **propositions** ou autres **groupes** de **mots** lorsque, sans arrêt devant la conjonction, trop de **mots** seraient unis :

On se réjouissait à ta naissance | et tu pleurais : vis de manière que tu puisses te réjouir au moment de ta mort | et voir pleurer les autres.

SAADI.

Ce n'est pas en renonçant à des bonheurs qui nous entourent | que nous deviendrons sages; c'est en devenant sages | que nous renoncerons sans le savoir | aux bonheurs qui ne s'élèvent plus jusqu'à nous.

MAETERLINK, *la Sagesse et la Destinée.*

Simplement quand la pause est utile au sens :

Une langue[1] peut changer de peau | comme le serpent, de plumage | comme l'oiseau, de ramure | comme le cerf, de sabots | comme le cheval, d'écailles | comme le poisson, t rester au fond dans son essence la même langue.

E. QUINET, *la Création.*

4° Devant l'**incidente**.

Toujours devant celle qu'on peut considérer comme explicative :

L'empire de l'homme sur les animaux est un empire légitime | qu'aucune révolution ne peut détruire.

BUFFON.

1. Un idiome.

Son col de marbre | où luit votre blancheur insigne,
O neige de l'Ida,
S'incline mollement, comme le divin cygne
Sur le sein de Léda.

BANVILLE, *le Sang de la coupe.*

Devant la déterminative après un assez long groupe de mots :

Certe, il n'est qu'un mortel de race peu commune ||
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.

Hernani.

5° Après le **sujet**, mais dans certains cas seulement.

Le sujet logique de quelque longueur :

La présence de cette redoutable armée || agit de la manière la plus forte sur l'imagination du roi Gonthram, et les mêmes motifs de crainte qui l'avaient déterminé à se coaliser avec Hilpérik || le portèrent à rompre cette alliance et à violer son serment.

A. THIERRY, *Récits des temps mérovingiens.*

Après le dernier sujet grammatical, qui ne résume pas les précédents :

Dis-lui que l'amitié, l'alliance et l'amour ||
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leur pays contre les trois Horaces.

Mais non dans l'exemple suivant :

Femmes, moine, vieillards, tout était descendu.

Le Coche et la Mouche.

Si l'on veut, après le sujet grammatical, avec un pronom qu'on peut sous-entendre :

L'arbre tient bon; le roseau | plie.

Le vieil Horace à sa belle-fille Sabine et à sa fille Camille :

Et songez toutes deux que vous êtes romaines :
Vous l'êtes devenue, et vous | l'êtes encor.

6° Entre les **compléments** logiques de quelque longueur :

Cette habitude qu'ont prise un certain nombre d'oiseaux voyageurs || d'aller digérer leur nourriture || à un millier de kilomètres de l'endroit où ils l'ont prise, a fourni pendant très longtemps à la science botanique || les seuls renseignements qu'elle possédât || sur la flore de l'intérieur du continent africain.

TOUSSENEL, *le Monde des oiseaux.*

7° Après l'**adverbe** non essentiel ou la **conjonction**, au commencement de la proposition :

Les belles actions cachées sont les plus estimables. Quand j'en vois quelques-unes dans l'histoire, elles me plaisent fort. Mais enfin | elles n'ont pas été tout à fait cachées, puisqu'elles ont été sues.

PASCAL, *Pensées.*

On n'apprend pas aux hommes à être honnêtes gens, et on leur apprend tout le reste; et cependant | ils ne se piquent de rien tant que de cela.

Id.

Donc | je suis, c'est un titre à n'en point vouloir d'autres,
Fils de pères qui font choir la tête des vôtres.

Hernani.

Mais pas après l'adverbe initial suivant, à cause de la promptitude à rendre et de la pause offerte par la virgule voisine :

Déjà prenait l'essor, pour se sauver vers les montagnes, cet aigle dont le vol avait d'abord effrayé nos provinces.

FLÉCHIER, *Oraison fun. du duc de Montausier.*

D'autre part, il faut ponctuer avant et après la locution adverbiale dans le corps d'une proposition et qu'on pourrait supprimer :

Il n'y a pas un atome de cette vaste terre qui n'ait été | un jour || un homme vivant.

SHELLEY, *Reine Mab*[1].

Un homme est plus fidèle au secret d'autrui qu'au sien propre; une femme | au contraire || garde mieux son secret que celui d'autrui.

LA BRUYÈRE.

Il convient de ponctuer devant *non seulement* séparé de *mais* par un assez long groupe de mots :

Quand la traite des nègres fut défendue, et que, pour s'y livrer, il fallut || non seulement tromper la vigilance des douaniers français, mais encore... échapper aux croiseurs anglais, le capitaine Ledoux devint un homme précieux pour les trafiquants de bois d'ébène.

MÉRIMÉE, *Tamango*.

Et aussi devant la première des conjonctions répétées :

Aristote met au rang des monarchies || et l'empire des Perses et le royaume de Lacédémone.

MONTESQUIEU, *Esprit des lois*.

CONTRESENS

Très importante comme moyen aspiratoire, la ponctuation orale l'est aussi quand elle sert à éviter le contresens. Considérez ceux que vous commettriez en ne ponctuant pas dans les exemples suivants :

Le crime fait la honte || et non pas l'échafaud.

TH. CORNEILLE, *le Comte d'Essex*.

1. Traduction F. Rabbe.

Je ne sais pas combien d'heures ainsi coulèrent,
Ni quels mille pensers | dans ma tête roulèrent;
De son œil infini | Dieu seul peut les compter,
Et le cœur || dans sa langue | au cœur les raconter.

Jocelyn.

... Un bouquet d'œillets blancs aux longues tiges frêles,
Dans une urne de marbre | agité par le vent....

V. Hugo, *Mes deux Filles.*

Pauvres tiges, si le vent agitait le marbre!

... Et le capitaine, pour mettre Tamango en belle humeur, lui fit présent d'une jolie poire à poudre | en cuivre....

Mérimée, *Tamango.*

DIFFÉRENCES DES PAUSES

Nous verrons combien les pauses diffèrent entre elles dans l'élocution expressive. D'ores et déjà, en ne nous occupant que du débit en lui-même et non des sentiments à lui faire exprimer, nous devons noter qu'elles varient de longueur, même en étant marquées du même signe de ponctuation. Indiquons par le signe ⁞ celles qui doivent être courtes (au point d'être souvent presque imperceptibles) relativement à celles que nous indiquons par le signe | .

L'**incise** [1] est plus rapprochée du mot initial ou du premier groupe de mots que du second :

« J'ai vu, ⁞ dit-il, | un chou plus grand qu'une maison.
— Et moi, ⁞ dit l'autre, | un pot aussi grand qu'une église ».
Le premier se moquant, l'autre reprit : « Tout doux;
On le fit pour cuire vos choux. »

La Fontaine, *le Dépositaire infidèle.*

1. Mots formant un sens à part et interrompant un groupe de mots.

Bien entendu, la pause avant l'incise augmente, favorise l'aspiration, si le premier groupe de mots est long :

— « Ah! voilà quatre-vingts volumes de recueils d'une académie des sciences, | s'écria Martin ; || il se peut qu'il y ait là du bon. »

VOLTAIRE, *Candide.*

Le vocatif est aussi plus rapproché du premier groupe que du second :

Cela est faux, ⁝ mes pères, | que, la défense étant permise, le meurtre soit aussi permis.

PASCAL, *les Provinciales.*

La pause qui précède le vocatif augmente si le premier groupe est long :

Tu fuis comme les eaux et comme les nuages,
Les nuages confus que déforment les vents, |
O Lune, || et nous aimons tes prestiges mouvants, ||
O Lune, blanche nef de la mer sans rivages!

PAUL GUIGOU, *Sous la lune d'automne.*

En somme, ce qui produit le plus ou moins de séparation entre les groupes, c'est leur plus ou moins de longueur. Quant à savoir duquel doit plutôt se rapprocher la partie détachée, c'est à l'analyse logique de nous l'apprendre, en nous désignant celui auquel elle appartient.

Le chêne | un jour ⁝ dit au roseau....

Mais, ⁝ quand approchait la saison des vendanges, || tout prenait ⁝ dans la cour | un aspect de travail, ⁝ de vie et de gaîté, | qui métamorphosait le pays. || Les paysans apportaient de l'eau dans leurs chars | pour étancher ⁝ dans les pressoirs | les profondes cuves qu'ils devaient bientôt

remplir de raisins; || les couples de bœufs, ⁝ attelés dès l'aurore, | élevant et abaissant, ⁝ sous un joug commun, ⁝ leurs têtes intelligentes, || ruminaient, ⁝ à côté du timon, | les brassées de foin que les enfants leur donnaient....

LAMARTINE, *Mémoires.*

Aux pays où le soleil brille, ⁝
Près d'un temple grec ou latin, ||
Les beaux pieds d'une jeune fille, ⁝
Sentant la bruyère et le thym, ||
En te frappant de leurs sandales, ⁝
Auraient mieux réjoui tes dalles
Qu'une pantoufle de satin.

MUSSET, *Sur trois marches de marbre rose.*

Habituez-vous à varier logiquement la durée de vos pauses, ne serait-ce que pour éviter des contresens. Voyez celui que vous commettriez en ponctuant insuffisamment après *thym.*

RÉDUCTION DE LA PAUSE

En lisant, en récitant, certaines personnes hachent de repos leur élocution. Elles parlent clairement; mais leur diction est tout aussi fausse que celle qui déroule les phrases sans le moindre arrêt.

La durée de la pause, le plus souvent relative au mouvement du débit, est souvent presque nulle.

Comptez très vite : *un*, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *six*, *sept*. Peut-on dire que vous avez fait une pause entre ces nombres? Cependant, vous avez ponctué. Au lieu de n'appuyer que sur *trois* et sur *cinq*, comme vous l'auriez fait s'il s'était agi de mots ainsi composés : *undeûtroi*, *katrecink*, vous avez appuyé sur chaque petit mot.

C'est que la ponctuation ne consiste pas toujours

en de véritables pauses : souvent elle consiste en de simples nuances de diction.

Dans l'exemple suivant, la syntaxe vous force à ponctuer aux endroits indiqués par un de nos signes conventionnels :

Tous deux ⁝ à me tromper sont-ils d'intelligence?
Pourquoi ce changement, ce discours, ce départ?
N'ai-je pas même ⁝ entre eux surpris quelque regard?
Bajazet interdit! Atalide étonnée!

Dans le premier vers, devez-vous omettre la liaison entre l'*x* et l'*a*? Non, car vous commettriez ainsi un hiatus. Pourtant, vous devez ponctuer. Comment? En prolongeant le mot *deux*, en l'éteignant à la fin, plutôt qu'en faisant une pause après le son : *tous deu... za me tromper.*

Dans le troisième vers, nous nous trouvons en présence d'une élision : *même entre eux.* L'*e* final de *même* disparaît devant la voyelle suivante. Pour ponctuer, vous devez prolonger en l'éteignant la syllabe *mê* plutôt que de laisser un silence après le son : *n'ai-je pas mê... mentre eux.*

Remarquons d'ailleurs qu'il y aurait contresens à ponctuer ainsi :

N'ai-je pas ⁝ même entre eux surpris quelque regard?

ce qui signifierait que Roxane a surpris aussi quelque regard entre d'autres personnes que Bajazet et Atalide.

PONCTUATION EXCESSIVE

Beaucoup de traités recommandent en plus d'un cas une ponctuation que nous ne saurions approuver.

Ils déclarent, par exemple, qu'une pause est généralement nécessaire après le sujet, si court qu'il soit. Ils exceptent, il est vrai, le sujet-pronom, et M. Léon Ricquier reconnaît que « la règle n'est pas appliquée quand la proposition est courte ».

Tous les preux étaient morts, | mais aucun n'avait fui.
VIGNY, *le Cor.*

Mais voici une pause qu'il indique :

La nuit | multipliait ce long gémissement.
LECONTE DE LISLE, *les Hurleurs.*

Nous admettons qu'on aspire après un court sujet pour mieux dire un long groupe de mots venant à la suite, encore que l'aspiration avant le sujet suffise la plupart du temps; mais la règle en question, on la fonde sur ceci, que le « sujet est l'objet principal du jugement », et le traité du P. Champeau, où j'étudiais en classe et qui contient d'ailleurs d'excellentes notions, donne cet exemple :

L'homme : est une noble créature.

Or, la ponctuation dans la lecture et dans la récitation ne doit pas être autre chose que ce qu'elle est dans le langage ordinaire, et qui donc, dans le langage ordinaire, s'arrête après le sujet grammatical, excepté dans quelques cas?

Généralement donc, il ne faut nullement ponctuer après les sujets grammaticaux :

La harpe tremble encore et la flûte soupire,
Car la valse bondit dans son sphérique empire,
Des couples passagers éblouissent les yeux,
Volent entrelacés en cercles gracieux....
VIGNY, *le Bal.*

Nous regrettons de ne pas nous ranger non plus à l'avis de M. Ricquier quand il recommande de ponctuer ainsi :

Une injustice | faite à un seul | est une menace | faite à tous.

MONTESQUIEU.

N'est-ce pas trop réclamer de la ponctuation orale que de lui demander de détacher ces compléments logiques opposés l'un à l'autre?

Notez que nous tenons généralement pour parfait l'enseignement de M. Ricquier. Ce que nous critiquons, c'est la tendance de maints professeurs à multiplier les pauses. Il ne faut pas donner raison à cette opinion de Noël et Chapsal : « Le besoin de respirer demande qu'on ne lise pas plus de huit syllabes sans faire une pause ». Pourquoi huit?

CHAPITRE III

LA PONCTUATION ET L'INFLEXION

Le signe de ponctuation peut indiquer l'inflexion ou, du moins, quelque chose de l'inflexion.

Il va sans dire que les **points suspensifs** l'interrompent :

« Le goût, dit-il,... le goût est une chose.... » Ma foi, je ne sais quelle chose il disait que c'était, ni lui non plus.

DIDEROT, *le Neveu de Rameau.*

Nous parlons des points qui marquent l'interruption de la phrase et non de ceux que l'on met parfois après un groupe de mots pour indiquer un prolongement de la pensée :

Aziyadé, qui avait été, elle aussi, une petite esclave circassienne, avait conservé cette manière de m'exprimer la soumission et l'amour....

LOTI, *Aziyadé.*

Mais, à leur manière, la virgule, le point-virgule et les deux points suspendent aussi l'inflexion. Du moins, si on ne poursuivait pas, resterait-elle brisée, ne se terminerait-elle pas comme une inflexion se termine après un sens absolument complet.

La virgule :

Une chose charmante à observer, et que j'ai vue souvent avec bonheur chez mes plus studieux amis, c'est la délicatesse infinie de la jeune femme, qui, dans un local resserré, va, vient, tourne autour du travailleur sans le déranger jamais.

MICHELET, *l'Amour.*

Le **point-virgule**, bien que moins suspensif, généralement :

L'oie n'est pas aussi bête qu'elle en a l'air; elle est même l'emblème du paysan rusé.

TOUSSENEL, *le Monde des oiseaux.*

Les **deux points** :

Il n'y a pour l'homme que trois événements, naître, vivre et mourir : il ne se sent pas naître, il souffre à mourir, et il oublie de vivre.

LA BRUYÈRE.

Il n'est pas jusqu'au **point** lui-même qui souvent ne suspende l'inflexion, — lorsque, par exemple, on pourrait le remplacer par les deux points :

Il ne faut pas que l'état des mœurs actuelles, l'effréné vertige, le tourbillonnement aveugle dont nous sommes les témoins, nous trompe sur le fond des choses; il ne faut pas s'arrêter à telles femmes, telles classes et tel temps. Il faut voir la femme éternelle.

MICHELET, *l'Amour.*

Le point ne marque la fin de l'inflexion que lorsque le sens est tout à fait complet.

Le **point d'interrogation** indique parfois une inflexion de bas en haut :

MOI. Voulez-vous vous rafraîchir?
LUI. Volontiers. Je me sens enroué.

Le Neveu de Rameau.

Cette inflexion s'emploie moins pour les phrases longues, à la fin desquelles elle peut devenir criarde. Pour cette sorte de phrases, l'inflexion part souvent d'en bas pour revenir, après une espèce de courbe, à peu près à la même note :

D'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas, et qu'un esprit boiteux nous irrite?

PASCAL, *Pensées*.

La voix a monté jusqu'à *pas*.

Le point d'exclamation signale, lui aussi, certaines inflexions. Il faudrait citer tant de cas! Qu'il nous suffise de dire que, dans les courtes exclamations, la voix monte souvent jusqu'à la fin : « Hourra! », et, dans les groupes de mots de quelque longueur, souvent descend après s'être élevée plus ou moins, — parfois très peu, comme dans l'exemple suivant :

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes!

BEAUDELAIRE, *le Confiteor de l'artiste*.

Les parenthèses, les tirets ou de simples virgules détachent un ou plusieurs mots ayant un sens à part et, par conséquent, une inflexion particulière :

Au fond, l'humanité — et c'est là son honneur — est un grand don Quichotte.

E. et J. DE GONCOURT, *Idées et Sensations*.

Le tiret indique aussi un changement d'interlocuteur (donc, la plupart du temps, un changement d'inflexion) :

— Bonjour, mère Cahu.... Et vos enfants?
— J'en ai déjà un de placé.
— Où ça?
— A Clairvaux.

Id.

Parfois il sépare les différentes paroles d'un même individu, qui toutes ne peuvent avoir la même inflexion :

Éloquence de M. Taschereau : Ah! — oh! — hi! — hon! — Je demande l'appel nominal.

ALPH. KARR.

Le **guillemet** (souvent remplacé en ce cas par le tiret) annonce que quelqu'un va parler (d'où nécessité d'une inflexion nouvelle) :

Beau trait de Gall, parlant, dans un cours de phrénologie, de l'amabilité de la Femme, citant une maîtresse qui l'adorait, et que lui-même aimait passionnément. Oh! la bonne, l'exquise créature, si dévouée, si tendre. « J'ai son crâne là, Messieurs, et, si vous voulez, nous allons l'étudier. » Puis à l'appariteur : « A gauche, sur le rayon... numéro huit ».

A. DAUDET, *Notes sur la vie* [1].

1. Fasquelle, édit.

CHAPITRE IV

LES VERS

Doit-on dire les vers comme la prose?

Pour un grand nombre de gens, dire des vers, c'est marquer le rythme de façon à faire entendre une sorte de mélopée. Telle fut longtemps la mode au théâtre, au moins pour la tragédie. Je lis dans un vieil ouvrage[1] que les premiers qui s'en dégagèrent furent Baron, l'élève et l'ami de Molière, et Adrienne Lecouvreur. Il s'en faut de beaucoup qu'on y ait tout à fait renoncé. C'est la manière de maints acteurs non sans talent. Elle est fausse. La parole est bien un chant, mais un chant tout spécial. En donnant au verbe *chanter* un sens voisin de celui qu'il a d'ordinaire, on peut affirmer qu'il ne faut pas chanter les vers.

Il ne s'ensuit pas que la diction doive les transformer en prose. La mesure et la rime sont choses trop agréables à l'oreille pour qu'on ait le droit de les dissimuler à dessein. Rien de plus légitime que la protestation des poètes à l'égard de cette façon d'agir.

On doit laisser voir que l'on dit des vers, mais non

1. *Le Comédien* (1825), par Remond de Sainte-Albine.

pas indiquer qu'on en dit; on doit s'abandonner au rythme, à la rime, mais non s'appliquer à rythmer, à rimer. Généralement, les vers se chargent très bien de révéler leur nature. Tant pis pour eux si on ne la devine pas!

Les vers! Mais n'abondent-ils pas dans la prose? Paul-Louis Courier, qui n'a pas la réputation d'un poète, écrit fréquemment en alexandrins. Entendez Michelet, dans *la Montagne*, parler de l'arolle, cet arbre qui « toujours élève au ciel ses lustres magnifiques » :

Un seul être a le droit d'être au bord du glacier. Un seul peut sans mourir le regarder de près, face à face, dans les longs dix mois de l'hiver. Celui-ci fend la pierre. Et l'arbre n'en tient compte.

Et peu après :

... Empoignant le roc nu de ses fortes racines, il attend l'avalanche, indomptable et superbe, dressant ses bras vainqueurs, et dans ces lieux de mort, protestant, témoignant de l'éternelle vie.

Ne sont-ce pas des vers et de beaux vers, auxquels seule manque la rime?

Un seul être a le droit d'être au bord du glacier.
Un seul peut sans mourir le regarder de près,
Face à face, dans les longs dix mois de l'hiver.
Celui-ci fend la pierre. Et l'arbre n'en tient compte.

. . . .

Empoignant le roc nu de ses fortes racines,
Il attend l'avalanche, indomptable et superbe,
Dressant ses bras vainqueurs, et dans ces lieux de mort,
Protestant, témoignant de l'éternelle vie.

Or, parce que nous avons consacré une ligne à chaque alexandrin, devons-nous le dire autrement que

nous ne l'avons dit sans cette précaution? Évidemment non.

Admettez maintenant que vous trouviez dans un roman la phrase suivante :

A cette heure elle oublie le théâtre et tous les prestiges de Thalie; mais quand elle entendra, sous ces feuillages verts, autour d'elle, éclater la tempête des vers tragiques, excitant, comme une douce pluie, les larmes qu'un instant après le rire essuie follement, alors comme en écoutant le val plein du bruit des clairons furieux, un cheval de guerre tout à coup tressaille; comme Achille frémit sous des habits de vierge, en son asile, pour avoir entendu sonner les javelots; ainsi Florise, amis, sentira ses yeux clos s'ouvrir!

Ce passage, vous ne songeriez pas à le dire avec des pauses et des inflexions qui pussent faire croire à une série de vers. Pourtant (il se peut d'ailleurs que je n'aie pas réussi à vous tromper), ce sont des vers que vous venez de lire :

A cettte heure elle oublie
Le théâtre et tous les prestiges de Thalie;
Mais quand elle entendra, sous ces feuillages verts,
Autour d'elle, éclater la tempête des vers
Tragiques, excitant, comme une douce pluie,
Les larmes qu'un instant après le rire essuie
Follement, alors comme en écoutant le val
Plein du bruit des clairons furieux, un cheval
De guerre tout à coup tressaille; comme Achille
Frémit sous des habits de vierge, en son asile,
Pour avoir entendu sonner les javelots;
Ainsi Florise, amis, sentira ses yeux clos
S'ouvrir!

BANVILLE, *Florise* [1].

Vous n'avez donc pas, généralement, à vous préoccuper si vous dites de la prose ou des vers. Dans les

1. Lemerre, édit.

deux cas, vous devez observer les pauses nécessitées par la respiration et le sens. Dans les deux cas, vous devrez employer les inflexions les plus favorables à l'expression des sentiments.

LES SYLLABES

Encore faut-il que vous donniez exactement aux vers le nombre de syllabes dont le poète les a dotés. Ce que vous ne feriez pas en oubliant la règle que voici : **toute syllabe compte**, excepté celle que l'auteur ne compte pas.

Nous l'avons dit, nous admettons peu, dans la prose, l'escamotage de l'*e* ayant le son de *eu*. C'est avec ce système qu'on arrive à dire *kécèkça* pour *qu'est-ce que c'est que ça?* Mais, en vers, il est indispensable de prononcer, **sans exagération** d'ailleurs, l'*e* sourd qui ne s'élide pas. Le don Carlos d'*Hernani*, dans son fameux monologue, doit dire :

> Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'emp*e*reur,

et non pas *empreur*. Dans les deux vers ci-dessous, il doit faire entendre tous les *e* que nous mettons en italiques :

> Dans l'ombr*e*, tout au fond d*e* l'abîm*e*, — les hommes.
> Les homm*e*s! c'est-à-dire un*e* foule, un*e* mer....

La suppression de l'*e* en question n'est tolérable que dans un groupe de syllabes terminées par cette voyelle. Aussi don Carlos peut-il dire :

> N*e* m'r*e*pouss*e* pas d'un souffl*e* d'aquilons.

Toute syllabe compte, excepté celle qui, terminée

par un *e* muet précédé d'une consonne, est suivie d'une voyelle (ou de l'*h* non aspirée) :

O coteaux d'Éryman*the*! ô vallons! ô boccage!
O vent sono*re* et frais qui troublais le feuillage,
Et faisais frémir l'on*de,* et sur leur jeune sein
Agitais les replis de leur robe de lin!

A. Chénier, *le Malade.*

Ce qui s'entend, c'est la consonne, l'articulation de la syllabe (qui s'unit à la voyelle suivante) et non pas le son même.

Excepté aussi la syllabe finale du vers terminée par un *e* muet précédé d'une consonne. Exemple : le *ge* de *boccage* et de *feuillage.* De sorte que, réellement composés de quatorze syllabes, les deux premiers vers n'en ont que douze, comme le dernier.

Toutefois, l'*e* final de *boccage* et de *feuillage,* bien que nul au point de vue de la versification, se fait légèrement sentir, la pause après chacune de ces rimes empêchant qu'il ne s'élide tout à fait devant la voyelle initiale du vers suivant. Dans cet autre exemple de Chénier :

Leurs modestes regards ont, loin de leur boccage,
*F*ait fuir ce dieu cruel, leur légitime effroi,

Les Esclaves d'amour,

l'*e* de *boccage* peut encore moins s'annihiler dans la diction, se trouvant devant la consonne initiale d'un vers. Mais, dans *les pauvres Gens*, de V. Hugo :

Il sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme, et song*e*
*A*u vieil anneau de fer du quai plein de soleil,

l'élision de l'*e* dans *songe* se produit entièrement, à cause de la voyelle *a* qui le suit, sans que la moindre pause intermédiaire soit possible.

Notons enfin qu'une diphtongue constitue souvent en poésie deux syllabes distinctes. Quelques exemples dans Lamartine :

J'aimais à me suspendre aux *li-a*-nes légères....
Retour au foyer.

Et cette voix mystéri-*euse*
Qu'écoutent les anges et moi,
Ce soupir de la nuit *pi-euse*,
Oiseau mélo*di-eux*, c'est toi!
Au Rossignol.

Prenez garde. Plus d'une fois, deux mots riment ensemble dont les voyelles forment une diphtongue dans l'un et deux syllabes dans l'autre :

Mille aromes légers émanent des feuillages
Où la mouche d'or rôde, étincelle et *bru-it*;
Et les feux des chasseurs, sur les mornes [1] sauvages,
Jaillissent dans le bleu splendide de la *nuit*.
Leconte de Lisle, *l'Illusion suprême*.

Il y a même quelques mots, — *ancien*, *comédien*, *duel*, par exemple, — que l'on trouve tantôt avec la terminaison monosyllabique, tantôt avec la dissyllabique. Victor Hugo fait dire à Ruy Blas :

Hier, on m'a volé, moi, près du pont de Tolède!

et dit dans *les Contemplations* :

Hi-er, le vent du soir, dont le souffle caresse,
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard.
Hier au soir.

Vous devez conformer votre prononciation à la décision du poète. Vous ne devez jamais omettre une syllabe, alors même qu'elle semble en trop, comme

1. Petites montagnes.

en cet autre vers de Hugo, qui choquait le hugolâtre Banville :

Deux *li-ards* couvriraient fort bien toutes mes terres,
Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur.
Aymerillot.

Et le meilleur moyen de donner toujours aux vers leur nombre de syllabes, c'est de bien se familiariser, en comptant d'abord sur ses doigts, avec la mesure de tous les vers.

LA CÉSURE

Mais la césure, me direz-vous, ne faut-il pas la marquer?

A mon tour, une question. Croyez-vous possible de faire, dans la diction raisonnable, une pause assez nette aux endroits où nous allons en marquer une?

Oui, je viens dans son tem | pl(e) adorer l'Éternel.
Athalie.

Jean Raci | ne, le grand poète.
SAINTE-BEUVE.

Non, n'est-ce pas? Vous ne sauriez parler ainsi dans la conversation, et, avant tout, la diction doit être naturelle.

Voilà pourtant les premiers exemples de césure que donnent MM. Le Goffic et Thieulin dans leur savant traité de versification[1]. Et voici leur définition de la césure : « Un repos de la voix, marqué à l'intérieur du vers par une syllabe tonique plus fortement accentuée que les autres toniques du vers ».

1. Masson, édit.

Mais alors même que la césure suivrait toujours la tonique la plus accentuée, le souci du naturel nous défendrait souvent une pause un peu sensible après cette syllabe. Remarquez d'ailleurs que MM. Le Goffic et Thieulin ne font aucune allusion à la durée de la pause.

En prose, nous dirions, si nous le voulions :

Oui, je viens | dans son temple | adorer l'Éternel.

Mais l'*e* disparaît dans le vers. Nous serions donc forcés de dire, en effet, si nous voulions une séparation :

Oui, je viens : dans son tem : pladorer l'Éternel,

avec une pause si infime qu'on pourrait la juger insensible.

Mais, si nous pouvons détacher ainsi la syllabe sonore de *temple* du verbe *adorer*, nous ne devons pas mettre sur la syllabe *tem* le plus fort accent tonique du vers. *Temple* n'a relativement pas d'importance : les mots de valeur sont *adorer* et *Éternel*, sur les dernières syllabes desquels nous devons placer les deux plus forts accents toniques du vers.

Dans

Jean Racine, le grand poète,

nous devons mettre un fort accent tonique sur *ci*, Racine étant un mot prépondérant; mais nous ne devons faire aucune pause après *ci*, afin d'éviter une prononciation absolument inusitée, et nous devons mettre un autre fort accent tonique sur *grand*, qui est aussi un mot de valeur. D'autre part, le sens nous oblige à ponctuer après la syllabe finale de Racine.

En somme, il nous est souvent impossible de scander le vers selon le désir des poètes. Qu'ils fassent des vers où la pause et la plus forte accentuation soient toujours possibles à l'endroit où ils veulent la césure, et nous scanderons à leur gré.

Du reste, on a grand tort de croire, et on le croit généralement, que la césure est toujours au même endroit dans une série de vers d'égale mesure. Il n'y a guère que les vers de neuf syllabes, ceux de dix et ceux de douze où — selon les versificateurs, peu inquiétés par les lois de la diction naturelle — une forte accentuation et une pause soient possibles à un endroit fixe.

Dans ces vers de dix, la césure est après la cinquième :

Infiniment douce, infiniment tendre,
Est votre chanson de chaque matin;
Et moi, l'oublieux, rien qu'à vous entendre,
Je retrouve encore un peu de latin,

Un peu du latin de l'hymne à Marie
Que disait ma mère en vous écoutant,
A l'heure de paix et de rêverie
Où la lune rose était sur l'étang.

Gabriel Vicaire, *les Cloches du pays.*

Eh bien, nous ne voyons la possibilité de faire une pause après la cinquième syllabe, une pause logique, naturelle, que dans le premier et dans le troisième vers. Pour tous les autres, il faut se contenter de marquer au milieu un accent tonique plus ou moins fort, ce qu'on ne pourrait pas toujours faire en d'autres vers de dix moins bien composés au point de vue de la césure régulière.

Arrivons au vers de douze.

Les classiques faisaient leur possible pour le partager en deux hémistiches égaux. Soit qu'ils ne tinssent pas tous la règle pour absolue, soit qu'ils fussent bien obligés de ne pas toujours s'y soumettre, ils ont écrit d'innombrables alexandrins où pas la moindre pause n'est tolérable après la sixième syllabe.

Citons des vers de Boileau lui-même :

La même erreur les fait errer diversement.
Les Folies humaines.

Oui, Lamoignon, | je fuis les chagrins de la ville,
Et contre eux | la campagne est mon unique asile.
Les Plaisirs des champs.

Avec les romantiques, la pause médiale est bien plus souvent impossible :

L'abîme; | on ne sait quoi de terrible qui gronde;
Le vent; | l'obscurité vaste comme le monde;
Partout les flots; | partout où l'œil peut s'enfoncer,
La rafale qu'on voit aller, ⁝ venir, ⁝ passer;
L'onde, ⁝ linceul; | le ciel, ⁝ ouverture de tombe,
Les ténèbres sans l'ar ⁝ ch(e) et l'eau sans la colombe.
V. Hugo, *Pleine mer.*

Et de nos jours, des poètes se sont à ce point affranchis de la loi draconienne que la sixième syllabe peut être terminée par l'*e* dit muet, ou, dans un mot, n'être pas suivie d'une syllabe élidée :

Sous le clair silen*ce* du vieil abat-jour vert.
Henry Bataille, *Mon enfance, adieu....*

Voix qui revenez, *ber*cez-nous, berceuses voix.
Moréas, *les Cantilènes.*

Le sourire fait *u*ne rose de la bouche.
Henri de Régnier, *Aréthuse.*

Quant au vers de huit syllabes, voici ce qu'en disent MM. Le Goffic et Thieulin :

« Le vers de huit syllabes peut avoir sa tonique à la troisième, à la quatrième et à la cinquième syllabe. Ce sont les césures les plus usitées. Soit cet exemple de Sully-Prudhomme :

Ce beau printemps | qui vient de naître,
A peine goûté, | va finir.
Nul de nous | n'en fera connaître
La grâ | ce aux peuples à venir.

Nous n'osons plus | parler des roses;
Quand nons les chantons | on en rit;
Car des plus adora | bles choses
Le culte est si vieux | qu'il périt.

« On remarquera ici encore deux autres espèces de césure, l'une après la deuxième syllabe (vers 4), l'autre après la sixième, ou, si l'on veut, après la troisième, ou même après la première (vers 7); car il serait tout aussi licite de scander ainsi le vers :

Car des plus | adorables choses..

ou bien :

Car | des plus adorables choses....

« Nouvelle preuve de la mobilité et de l'incertitude des toniques intérieures. »

Profitons de cet aveu pour insister sur le droit du diseur à mettre les accents toniques et les pauses où son art l'invite à les placer[1]. Tant mieux si sa décision répond à l'intention du poète (à supposer que celui-ci ait eu une intention quelconque au sujet de la césure).

1. Pour l'accentuation, revoir ce que nous avons dit de l'accent tonique (p. 85), et voir le chapitre *la Valeur* (p. 203).

L'ENJAMBEMENT

C'est, n'est-ce pas? le rejet au vers suivant d'un ou plusieurs mots nécessaires au premier, d'après la loi qui ordonnait qu'un vers fût quelque chose d'à peu près complet. On admettait pourtant de bons enjambements, ceux qui paraissaient faire image. Depuis la révolution dans l'art poétique, on s'est plus ou moins habitué à toute espèce d'enjambements.

Pour nous, diseurs, tous les vers se suivent bout à bout, long ruban de route où nous ralentissons notre pas, où nous nous asseyons quand nous croyons pouvoir le faire.

La ville ressemblait à l'univers. C'était
Cette heure où l'on dirait que toute âme se tait.

V. Hugo, *au Lion d'Androclès.*

Une pause après *univers*; une, au besoin, après *heure*; mais pas la moindre après *c'était.*

LA RIME

Pour nous, la rime n'est guère autre chose qu'un mot quelconque du vers. Nous n'avons à lui donner de la valeur que si l'expression du sentiment nous y oblige.

Puisque Sainte-Beuve a pu dire :

Rime, qui donnes leurs sons
Aux chansons,
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie,

c'est à elle de s'imposer. Malheureusement, bien des rimes ont une modestie de violettes... et pour cause.

Vous n'avez pas à prononcer de même deux mots qui rimaient autrefois et ne riment plus :

> Mes gens s'en vont à trois pieds
> Clopin clopant, comme ils p*eu*vent,
> L'un contre l'autre jetés
> Au moindre hoquet[1] qu'ils tr*eu*vent[2].
>
> LA FONTAINE, *le Pot de terre et le Pot de fer.*

Vous devez prononcer la consonne finale articulée d'un mot qu'un auteur a cru pouvoir faire rimer avec un mot où la même consomne ne s'articule pas :

> La Nuit tire du fond des gouffres inconnus
> Son filet où luit Mars, où rayonne Vénu*s*.
>
> V. HUGO, *Plein ciel.*

Généralement, l'*s* s'articule aujourd'hui à la fin de *sens*. Faites-la donc entendre au bout du second vers suivant :

> Il suivait à regret la trace des passants
> Rares et qui pressés s'en allaient en tous sen*s*.
>
> VIGNY, *la Flûte.*

sinon, on pourrait les croire enrhumés....

Mais ne donnez pas à un mot étranger l'articulation finale avec laquelle il ne rimerait pas :

> L'homme enfin prend son sceptre et jette son bâton,
> Et l'on voit s'envoler le calcul de Newto*n* [3]
> Monté sur l'ode de Pindare.
>
> V. HUGO, *Plein ciel.*

1. Choc.
2. Tr*ou*vent.
3. Prononcez en ce cas : *neuton*, au lieu de *niouteunn*.

Et appuyez un peu sur la liaison de l'articulation finale quand elle concourt à produire la rime :

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever [1]
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

BAUDELAIRE, *la Cloche fêlée.*

Voici enfin un cas où, pour la prononciation, la rime doit différer d'un autre mot du vers : c'est lorsqu'elle est terminée par un *e* muet après une voyelle. Si nous rencontrions le mot *pensée* dans le corps d'un vers, il se trouverait fatalement devant une voyelle, et l'*e* muet s'éliderait[2]. Mais que faire de cet *e* dans le mot *pensée* à la fin d'un vers? L'ajouter tant soit peu à l'*e* qui précède, de manière à prolonger celui-ci et à indiquer une rime féminine.

Seul, et la cime berc*ée*,
Un jeune et haut peuplier
Dresse sa flèche élanc*ée*,
Comme une haute pens*ée*
Qui s'isole pour prier.

LAMARTINE, *Cantique sur un rayon de soleil.*

Pour les rimes en *ie* ou *ies*, il convient de faire entendre une sorte de son mouillé, mais en n'appuyant pas sur l'*e*.

Tu dis vrai : la haine est imp*ie*,
Et c'est un frisson plein d'horreur
Quand cette vipère assoup*ie*
Se déroule dans notre cœur.

MUSSET, *la Nuit d'octobre.*

1. L'articulation de l'*r* rend ouvert l'*e* qui la précède : *s'élevèr.*
2. Certains poètes de nos jours risquent devant une consonne le mot que termine l'*e* muet précédé d'une voyelle, liberté dont on a joui jusqu'au milieu du XVII[e] siècle.

EUPHONIE

C'est surtout en disant des vers qu'il faut plaire à l'oreille.

Sans consonne finale articulée, un son nasal devant une voyelle produit une espèce d'hiatus. Si la chose est possible, il faut le lier à la voyelle suivante. Nous ferions une liaison au troisième vers suivant, malgré la pause de virgule :

Et je bannirais, moi, tous ces lâches amants
Que je verrais soumis à tous mes sentiments,
Et *dont*, *à* tout propos, les molles complaisances....

Le Misanthrope.

Mais nous n'oserions en faire une après un mot qui, en prose, n'en demanderait pas :

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour.
Vous n'en épargnez point, et chac*un* a son tour.

Id.

Vous devez enfin, par une lenteur, une habileté du débit, remédier de votre mieux à l'effet produit par des syllabes formant un ensemble bizarre, sinon incompréhensible :

Tel qu'a vagues épandues
Marche un fleuve impétueux....

MALHERBE, *Ode au roi Henri le Grand.*

Cachez bien votre fille ; et que tout le *camp* | *croie*
Que je la retiens seule, et que je vous renvoie.

RACINE, *Iphigénie.*

A l'air qui *jase d'un ton bouffe*
Et secoue au vent ses grelots,
Un regret, ramier qu'on étouffe,
Par instants mêle ses sanglots.

TH. GAUTIER, *Clair de lune sentimental.*

Afin que rien n'en reste au monde et qu'on respire
De ne plus voir la tour d'Ali, pacha d'Épire;
Et qu'un jour, côtoyant les bords qu'*Ali souilla*,
Si le marin de Cos dans la mer ténébreuse
Voit un grand tourbillon dont le centre se creuse,
Aux passagers muets il dise : C'était là!

V. HUGO, *le Château fort.*

CHAPITRE V

AUTRES CONSEILS AU SUJET DU DÉBIT

LES PREMIERS MOTS

Un jeune homme débutait, en province, sur une scène très importante... comme dimensions. Il avait à créer, dans un mélodrame, un rôle d'ivrogne, et, pour comble d'honneur, il commençait la pièce.

Le vaste rideau se lève. Devant la vision du public, l'acteur grogne une phrase et continue, attablé vis-à-vis de son verre. Sa première tirade achevée, il entend un camarade qui, au lieu de lui donner la réplique, lui dit, presque à haute voix :

— Tu peux recommencer.

Le débutant recommença. Quelques mots de plus ou de moins, qu'importe ! Il avait un cachet de cinq francs.

Mais qu'était-il donc arrivé? Tout simplement ceci, que l'inexpérimenté n'avait pas, avant de parler, laissé le silence s'établir.

Le premier temps que vous avez à prendre, et non certes le moins important, c'est avant d'émettre la moindre syllabe. Vous vous présentez devant un auditoire : à moins, bien entendu, que vous ne jouïez

dans le courant d'un acte, on n'est pas préparé à vous écouter; on bouge, on cause, on tousse, on se mouche; les portes des loges claquent, grincent. Il faut que vous attendiez que tous les bruits aient cessé.

A la Chambre, vous pourriez attendre longtemps, si vous n'êtes pas un des dix orateurs dont la présence à la tribune interrompt le brouhaha de leurs collègues. Partout ailleurs, ne prenez la parole qu'avec la certitude que la plupart des auditeurs peuvent vous entendre. Ne lassez pas la patience du public; mais ne craignez pas trop qu'il s'impatiente. Il est apte à comprendre que vous ne lui demandez plus de silence que pour mieux l'intéresser.

Qu'avez-vous à dire? Une page de prose ou de vers? Énoncez le titre, puis le nom de l'auteur. Aucune expression de sentiment. Que le morceau doive être amusant ou émouvant, vous n'avez pour l'instant qu'à remplir la fonction d'un tambour de ville. Pour la bien remplir, il suffit d'être très clair.

Vous n'avez pas à élever la voix outre mesure. Il est évident qu'elle doit être proportionnée au vaisseau où vous vous trouvez. Rendez-vous compte de l'effet qu'elle y produit.

C'est dans le médium que vous devez émettre les premiers sons. Le titre doit vous donner le ton moyen au-dessus et au-dessous duquel vous monterez et descendrez, au cours du débit, selon les besoins de l'expression.

Attaquez maintenant le morceau. Gardez-vous de donner trop de voix. On prête l'oreille à qui parle bas. Gardez-vous pourtant de trop profiter du conseil. Il faut que votre voix porte jusqu'aux coins les plus reculés de la salle. Adressez-vous aux auditeurs les

plus éloignés, à ceux du moins qui se trouvent à votre niveau.

Et parlez lentement, ponctuez plutôt longuement. Tout a son importance dans les premières explications que vous donnez au public. Plus il les aura comprises, plus il s'intéressera à ce que vous direz ensuite.

AU COURS DU DÉBIT

Ne vous est-il pas arrivé de vous trouver avec ce type assez répandu du causeur qui, bien que vous connaissant, vous estimant, s'adresse constamment à un tiers? N'avez-vous pas été plus ou moins vexé de cette sorte d'oubli de votre présence?

Je n'affirme pas que si vous vous adressiez toujours à la même partie d'un auditoire, il y aurait, dans les autres, des froissements de ce genre : ce que je sais, c'est que, parmi les personnes que vous négligeriez, beaucoup vous écouteraient de moins en moins. Il serait même à craindre que plus d'une ne renonçât à son immobilité et à son mutisme. Prêter l'attention n'est pas la donner. Donc, sans jamais laisser tomber votre voix au point qu'elle ne puisse plus parvenir aux extrémités de la salle, parlez de temps à autre aux auditeurs qui sont le plus près de vous. Que ceux d'en face, ceux de gauche et ceux de droite aient tour à tour l'impression que vous vous adressez à eux. Cette impression, si vous êtes sur la scène d'un vrai théâtre, faites même en sorte qu'on l'ait parfois là-haut, à la galerie la plus élevée.

Le plan de ce traité m'oblige à considérer tout ce qui se rapporte à la partie matérielle du débit avant d'aborder l'étude de l'expression, étude sans laquelle

il conviendrait de ne rien lire ni réciter devant un auditoire. Je déplore bien peu la nécessité où je me trouve, et voici pourquoi.

Alors même que vous n'affronteriez pas encore le public, il ne serait nullement trop tôt que vous prissiez des habitudes qui peuvent vous valoir son attention. Chez vous, en étudiant, vous devez parfois donner le même volume de voix que si vous vous trouviez devant toute une salle. Vous devez parfois vous représenter une multitude et vous adresser tour à tour aux groupes qui la constituent. Une fois en présence du public, vous serez bien plus à votre aise. Vous pourrez songer bien moins à lui qu'à ce que vous direz.

Certaines personnes ne s'imposent que dans le monde les règles de la distinction. Comme elles vont peu dans le monde, leur distinction a quelque chose d'emprunté. De même la sonorité vocale et la manière de distribuer les paroles ne peuvent s'acquérir tout à fait que par de fréquents exercices, exercices matériels qui peuvent précéder l'étude de l'expression.

LA RÉPLIQUE

On nomme **réplique** deux choses distinctes : 1° la réponse à un interlocuteur; 2° ses derniers mots, à lui, auxquels on doit répondre.

Vous avez à répondre à un interlocuteur : il faut le laisser finir. Une évidence de plus. Et pourtant, que de commençants parlent trop tôt, emmêlent leur voix à celle qui se fait encore entendre!

D'autres font attendre la réplique. D'où une insupportable lenteur dans le dialogue.

Certes, s'il ne faut jamais répliquer trop tôt, il est des circonstances où l'on doit prendre un temps plus ou moins long avant de parler à son tour; mais le plus souvent, il faut que le premier mot d'un interlocuteur s'ajoute au dernier mot d'un autre comme une perle à une autre perle d'un collier, sans que l'espace intermédiaire soit appréciable.

Généralement aussi, les interlocuteurs doivent parler avec la même intensité vocale et sur le même ton. Il importe donc que le premier qui prend la parole ait l'intensité vocale et le ton qui conviennent.

LIVRE IV

L'EXPRESSION

CHAPITRE I

ÉTUDE PRÉPARATOIRE

LE NATUREL

Voilà donc étudiée la diction matérielle. Il s'agit de mettre une âme à ce corps automatique. Il s'agit d'exprimer des sensations, des sentiments.

C'est ce que nous faisons en parlant. D'où la règle donnée par tous les professeurs : **il faut lire ou réciter comme on parle.**

On parle généralement assez mal au point de vue de l'articulation. La proximité de l'auditeur ne nécessite pas qu'on articule mieux. D'autre part, on n'a le plus souvent qu'à exprimer de petites sensations, de petits sentiments. Le pire et le meilleur de soi, on le garde plus ou moins secret. Ce qu'on dit la plupart du temps ne suffirait pas pour émouvoir un public. Du moins le dit-on avec une justesse parfaite d'inflexions, de mouvement, justesse relative à la nature de la personne qui parle.

C'est cette justesse qu'il faut acquérir dans la lecture, dans la récitation, dans la diction oratoire. Abstraction faite de tous défauts de voix et de prononciation, **il faut lire, réciter, discourir comme on**

parle, et aussi comme on parlerait dans d'autres circonstances que celles où l'on se trouve ordinairement.

Après des phrases lues ou récitées, posez-vous cette question : « Est-ce bien ainsi que je dirais si, au lieu de lire ou de réciter, je parlais? » Au moindre doute, recommencez en cherchant les inflexions et le mouvement convenables. Il faut que vous arriviez à ne jamais **lire** ou **réciter**, au mauvais sens de ces mots, mais à **parler** constamment.

UNE PHRASE FAMILIÈRE

Je conçois votre besoin d'être aidé. Travaillons ensemble.

Je vous demande simplement de dire :

Il fait beau.

Malheureusement, je ne peux pas vous entendre. Je suppose donc que vous avez dit : « Il fait beau » le plus simplement possible. Une **constatation**, et rien de plus.

A présent, dites :

Le temps pourrait être meilleur; mais, en somme, il fait beau.

N'avez-vous pas employé une nouvelle inflexion, une inflexion d'**indulgence**?

Eh bien! de deux choses l'une : dans toutes les phrases suivantes, ou vous ne parlerez pas comme vous parlez d'ordinaire, ou vous recourrez à des variations spéciales de la voix et du débit qui conviendront aux sentiments à rendre.

Doute :

Eh! eh! c'est tout juste s'il fait beau.

Ironie sérieuse (il tombe des hallebardes) :

Une fois de plus, constatons qu'il fait beau.

Ironie joyeuse :

Il fait beau... pour les canards.

Admiration :

Il fait très beau.

Discussion :

Vous avez beau dire, il fait beau. Vous êtes par trop exigeant.

Dépit :

Il fait beau, et nous restons claquemurés.

Tendresse :

Il fait beau. Sortons, ma chérie. L'air te guérira.

Amertume :

Il fait beau. La nature se soucie bien de nos douleurs!

Aveu :

Allons! j'ai perdu mon pari : il fait beau.

Colère (la sécheresse compromet votre récolte) :

Il fait beau, implacablement beau!

Passons aux **négations** :

Conviction absolue :

Ah! certes non, il ne fait pas beau!

Dédain :

Peuh! pour un climat méridional, il ne fait pas beau.

Protestation :

Permettez, permettez, il ne fait pas beau.

Arrivons aux **interrogations** :

Ignorance absolue :

Fait-il beau?

Demi-certitude :

Il fait beau, n'est-ce pas?

Méfiance :

Euh! euh! croyez-vous qu'il fera beau?

Moquerie :

Vous trouvez qu'il fait beau? Vous n'êtes pas difficile!

Impatience :

Ah çà! quand fera-t-il beau?

Victoire :

Eh bien! il fait beau? Que vous ai-je dit?

Et terminons par quelques **exclamations** :

Satisfaction joyeuse :

Sapristi! qu'il fait beau!

Enthousiasme :

Qu'il fait beau! qu'il fait beau! Tout resplendit.

Jouissance exquise :

Qu'il fait beau! L'air est une caresse.

Et, à propos de ce simple « il fait beau », que d'autres sentiments pourraient sans doute être rendus!

Il est fort possible que vous ne saisissiez pas toutes les nuances que je viens de noter. Ne vous découragez pas. Écoutez-vous dans la conversation, écoutez les autres, et vous arriverez à percevoir de semblables détails.

D'ores et déjà, vous vous rendez nettement compte de la nécessité d'élever ou de baisser le ton, d'accélérer ou de ralentir le mouvement, d'appuyer sur tel ou tel mot, sur telle ou telle syllabe, d'augmenter ou d'amoindrir le volume vocal.

Que tout cela ne vous épouvante pas! Tout cela, vous le faites perpétuellement, quand vous parlez. Pourquoi? Parce que les sentiments, les sensations que vous éprouvez vous y contraignent. Il faut donc, quand vous lisez, récitez ou discourez, que vous vous obligiez ou, tout simplement, que vous vous laissiez aller à ressentir plus ou moins ce que vous dites.

Certes, des conseils peuvent vous aider à trouver des manières de dire; mais c'est surtout par vos propres efforts que vous parviendrez à la vérité. Et j'entends **la vérité relative à votre nature**. Il n'existe pas deux êtres qui parlent absolument de même. Voilà pourquoi un professeur ne doit point vous imposer telle ou telle façon de dire. Il doit seulement vous en proposer qui puissent vous être communes à tous deux.

AUTRES PHRASES, PLUS OU MOINS FAMILIÈRES

Continuons à chercher à la fois l'inflexion, le mouvement, le volume vocal, — en un mot, tout ce qui concourt à l'expression.

Dites :

A la bonne heure! rions, chantons!

C'est, n'est-ce pas? de la joie vive, jeune, bruyante. Donc, le ton plus ou moins élevé, l'inflexion presque

chantante, le mouvement alerte, la voix plutôt forte, de la valeur à *rions*, à *chantons*.

Mais dites :

Hélas! quelle misère que la vie!

Changement complet, n'est-il pas vrai? Une tristesse plus ou moins amère. La voix plutôt faible, le ton plutôt bas, l'inflexion tombant après *misère*, mot de valeur.

Nous étudierons particulièrement le mot de valeur. Sans vous en inquiéter outre mesure, tâchez de le découvrir. L'inflexion en dépend en partie.

Je vous laisse aller tout seul. Pour tous les sentiments suivants, essayez de trouver l'expression que vous leur donneriez dans des circonstances réelles :

Commandement, prière :

Allons! venez ici, et tout de suite encore.
De grâce, je vous supplie de m'écouter.

Pitié, cruauté :

Pauvre mignonne! souffrir à cet âge!
Tant pis! qu'il crève comme un chien!

Foi, doute :

Je crois au Progrès comme à la lumière du jour.
Euh! euh! qui peut savoir ce qui existe?

Orgueil, humilité :

Je suis le maître, le maître absolu.
Que sommes-nous, comparés à de tels hommes?

Affection, haine :

Je vous aime de tout mon cœur.
Je l'exécrais vivant; j'exècre sa mémoire.

Inquiétude, insouciance :

Oh ! voyez-vous, c'est pour moi une obsession.
Ah ! la la ! ce que je m'en moque !...

Respect, mépris :

C'est l'homme que je vénère le plus.
Fi ! l'ignoble drôle !

Révolte, résignation :

Ah ! mais non ! je ne me laisserai pas faire
Advienne que pourra ! je m'attends à tout.

Admiration, horreur :

Dieu, que c'est beau !
Pouah ! quelle ordure !

Courage, peur :

Qu'ils soient dix ou vingt, je les attends de pied ferme.
Mais ne voyez-vous pas que notre vie est en danger ?

Jouissance, souffrance :

Le délicieux parfum !
Aïe ! vous me faites mal.

Colère, réflexion :

Mille tonnerres ! allez-vous me laisser la paix ?
Examinons bien le pour et le contre.

Ironie, gravité :

Je ne comprends pas : c'est du génie.
Je vous jure que je parle très sérieusement.

Volonté, faiblesse :

Je travaillerai jour et nuit, dussè-je succomber à la tâche.
Je n'ai plus la force de lutter.

Ressentiment, miséricorde :

Je vous réponds qu'il le paiera cher.
Pauvres gens ! comment leur en voudrais-je encore ?

Angoisse, soulagement :

Mon Dieu, que va-t-il arriver?
Enfin! plus rien à craindre.

Franchise, hypocrisie :

Je vous dis carrément ce que je pense.
Pour tout l'or du monde, je ne voudrais pas vous déplaire.

Désir, renoncement :

Oh! si je pouvais l'avoir!...
Bah! à quoi bon le moindre effort?

Triomphe, défaite :

Je suis au comble de mes vœux.
J'ai tout perdu, même l'honneur.

Altruisme, égoïsme :

Prenez, prenez : il m'en restera toujours assez.
Que m'importent les autres! Moi, je n'en souffre pas.

Patience, impatience :

Quand vous voudrez : rien ne presse.
Dépêchez-vous : nous n'avons pas une seconde à perdre.

Menace, promesse :

Si vous continuez, gare à vous!
Tout ce que j'ai, je te le donnerai.

Étonnement, indifférence :

Comment! c'est vous? c'est bien vous?
Bien. C'était prévu.

Excitation, apaisement :

Ferme! hardi! encore un coup de collier!
Chut! chut! tenez-vous tranquille.

Remords, inconscience :

Jour et nuit, je me demande pourquoi, comment j'ai fait cela.
Eh bien! quoi? Je le referais si c'était à refaire.

Espoir, désespoir :

Oui, tout me dit que je parviendrai.
Il ne me reste qu'à mourir.

NUANCES DIVERSES DU MÊME SENTIMENT

Pour chacune de ces phrases, vous avez choisi un sentiment particulier. Mais toutes peuvent servir à divers sentiments et, par conséquent, dans la diction, varier selon ce qu'on leur fait exprimer.

« Je vous aime de tout mon cœur », avez-vous dit. Qui aimez-vous? Une pure fiancée? Alors, n'est-ce pas? la voix plutôt grave, presque un murmure. Une éclatante et joyeuse beauté? Ton plus élevé, mouvement impétueux. Un père? Le ton grave de la vénération. Une mère? Plus de douceur dans le même ton. Des enfants? Une familiarité câline.

Et toutes ces expressions peuvent changer selon que vous aimez dans le bonheur, dans le malheur, dans le danger.

Et d'ailleurs, êtes-vous bien sincère? Ces mots : « Je vous aime de tout mon cœur », ne les dit-on pas, comme tant d'autres, plus ou moins machinalement?

Autant de nuances que tout le monde, inconsciemment, laisse voir en parlant.

Souvent, dans une seule phrase, dans un seul mot,

se mêlent des sentiments divers. Si, à propos d'une symphonie, d'un chef-d'œuvre quelconque, on dit :

C'est colossal, formidable, indescriptible, écrasant,

on exprime quatre impressions différentes, qui, toutes, sont de l'admiration enthousiaste. La voix se charge de les rendre : en s'amplifiant pour *colossal*, en s'assourdissant pour *formidable*, en laissant tomber les dernières syllabes d'*indescriptible* et en s'affaissant pour *écrasant*.

Bien entendu, la diction naturelle, la diction de tout le monde en parlant, n'exagère rien. Elle n'exagère rien et indique tout.

LE CRI

Explosion de la voix, le cri appartient par excellence au langage naturel. Prédécesseur de la parole dans la vie humaine, il la remplace en maintes circonstances où elle n'a pas le temps de se produire.

On entre, on crie,
Et c'est la vie;
On crie, on sort,
Et c'est la mort.

E. Texier.

Évidemment, la diction doit recourir le moins possible au cri. Encore doit-elle utiliser ce puissant moyen d'expression. Parfois même, la parole et le cri se confondent. Telle exclamation parfaitement articulée est un cri : *au feu!*

Purement vocalique ou bien articulée par une con-

sonne, le cri a plus ou moins d'intensité, de hauteur, de durée : *hourra! hourra!* le second encore plus volumineux, plus haut, plus long; ou bien l'explosion de la voix aphone, par exemple, — une exclamation devant une agonie : *ho! l'horreur!*

Il se produit, en certains cas, sur l'aspiration du souffle; dans la consternation, par exemple : *ha! est-ce possible?*

LE RIRE

Indispensable à l'acteur.

C'est parfois une suite de sons à peu près sur le même ton, parfois une gamme ascendante ou descendante.

Le rire peut se prolonger sur n'importe quelle voyelle :

Ha! ha! ha! ha! ha! ah!...
Ho! ho! ho! ho! ho! ho!...
Hi! hi! hi! hi! hi! hi!...

Quelquefois, il prolonge le son d'une dernière syllabe :

Ni vu ni connu, hu! hu! hu! hu!...

L'aspiration ne pouvant toujours s'effectuer muettement, une sorte de hoquet se produit souvent, entre les séries de sons dus à l'expiration.

Souvent aussi, le rire se déroule sur une phrase non accompagnée d'exclamations. Les mots se succèdent en un mouvement saccadé :

J'ai beau songer aux choses les plus funèbres, je ne peux pas le regarder sans rire.

Le rire est à lui seul tout un langage. Il est subitement éclatant ou lentement progressif, large ou modéré, doux ou strident. Rien de plus spirituel ni de plus stupide; rien de plus joyeux ni de plus terrible.

LE SANGLOT

Non moins important pour l'acteur.

C'est un son brusque, ayant pour cause première une contradiction spasmodique du diaphragme. L'air trop promptement refoulé ou aspiré fait résonner les cordes vocales. La série ou les séries de sons se prolongent plus ou moins, parfois dans le ton grave, parfois en montant ou descendant l'échelle vocale, mais toujours d'une façon saccadée. S'il est une voyelle le plus souvent émise par le sanglot, c'est la voyelle *o*. Chaque son a plus ou moins d'intensité et de durée. Souvent d'ailleurs, on n'entend que le bruit du souffle aspiré ou expiré.

Comme le rire, le sanglot peut être articulé par des consonnes. C'est en sanglotant qu'Hernani s'écrie :

Oh! que la destinée amèrement me raille!

L'OBSERVATION

A vous d'observer toute manifestation de sentiment dans la vie réelle. Le bavardage de deux commères, la dispute de deux cochers, la raillerie d'un gavroche, un cri de détresse, tout doit vous être une leçon.

Et si vous tenez à devenir un véritable artiste, il faut, hélas! que vous vous observiez vous-même dans la douleur la plus sacrée. L'art n'est-il pas sacré, lui aussi?

Écoutez Talma :

« A peine oserai-je dire que moi-même, dans une circonstance de ma vie où j'éprouvai un chagrin profond, la passion du théâtre était telle en moi, qu'accablé d'une douleur bien réelle, au milieu des larmes que je versais, je fis malgré moi une observation rapide et fugitive sur l'altération de ma voix et sur une certaine vibration spasmodique qu'elle contractait dans les pleurs ; et, je le dis non sans quelque honte, je pensai machinalement à m'en servir au besoin ; et en effet cette expérience sur moi-même m'a souvent été très utile [1]. »

Et à qui m'objecterait qu'un acteur est seul capable d'une telle observation, je citerais cet aveu d'Alphonse Daudet :

« *Homo duplex, homo duplex!* La première fois que je me suis aperçu que j'étais deux, à la mort de mon frère Henri, quand papa criait si dramatiquement : « Il est mort! il est mort! ». Mon premier MOI pleurait et le second pensait : « Quel cri juste! Que ce serait beau au théâtre! » J'avais quatorze ans.

« Cette horrible dualité m'a souvent fait songer. Oh! ce terrible second MOI toujours assis pendant que l'autre est debout, agit, vit, souffre, se démène! Ce second MOI que je n'ai jamais pu ni griser, ni faire pleurer, ni endormir [2]! »

1. *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral.*
2. *Notes sur la vie.* Fasquelle, édit.

CHAPITRE II

LES TROIS STYLES

LE STYLE SIMPLE

L'art théâtral ne se divise plus en deux branches, et quiconque a l'intention de monter sur les planches doit apprendre à exprimer toutes les sensations et tous les sentiments. Mais nous nous adressons à toute personne désirant lire, réciter, parler en public, et nous affirmons que l'étude de la comédie, de la littérature familière, doit être d'abord préférée à celle de la tragédie, de tous les styles qui s'écartent plus ou moins du langage ordinaire. Le style noble entraîne à la déclamation, et c'est la déclamation, au mauvais sens du mot, qu'il faut éviter. Talma n'aimait pas ce terme; Baron, le grand acteur du XVIIe siècle, en avait horreur.

Prenez, dans *le Malade imaginaire*, la scène entre le bonhomme Argan et la rusée petite Louison. Ici, impossible de déclamer. A la bonne heure! Mais il ne suffit pas d'éviter l'emphase : je vous demande de trouver... de faire votre possible pour trouver des inflexions justes, celles mêmes que vous emploieriez si vous étiez Argan ou Louison. Posez-vous de

temps à autre la question : « Est-ce ainsi que je parlerais? »

LOUISON. — Qu'est-ce que vous voulez, mon papa? ma belle-maman m'a dit que vous me demandez.

ARGAN. — Oui, venez là; avancez là. Tournez-vous. Levez les yeux. Regardez-moi. Hé?

Allez jusqu'au bout de la scène, la huitième de l'acte II.

Êtes-vous satisfait de vous? Il vaut mieux que vous ne le soyez pas. Si vous débutez dans l'art de dire, il est impossible que, durant ce dialogue, vous ayez toujours parlé comme l'eussent fait l'illustre inquiet et sa petite rouée. Recommencez. Cherchez patiemment la vérité.

Pourquoi n'étudierez-vous pas tel ou tel vaudeville de Labiche? Entendons-nous. Il ne s'agit pas spécialement de produire des effets comiques (tant mieux d'ailleurs si vous en produisez!) : il s'agit de trouver des inflexions naturelles. Or, c'est dans la langue familière et surtout dans le dialogue que vous y parviendrez le plus vite, — dans les deux chefs-d'œuvre de Beaumarchais, dans la charmante comédie d'Erckmann-Chatrian, *l'Ami Fritz*, etc.

Passez au récit. Prenez des contes de Voltaire, de Daudet, de Paul Arène, les plus simples, les meilleurs comme bonhomie.

Abordez ensuite la poésie. Mais prenez garde : avec son rythme spécial et sa rime, le vers entraîne à la déclamation.

Commencez par le vers très familier, comique, où la moindre mélopée est évidemment déplorable. Vous avez maintes pièces de Molière (laissez, pour le

moment, les tirades d'Alceste, que vous seriez tenté de déclamer); vous avez *les Plaideurs*, telle ou telle comédie de Regnard. Tout ce que dit don César dans *Ruy Blas* (à part quelques vers mélancoliques, à part les couplets d'honnête indignation) font admirablement votre affaire. Il faudrait citer tant de pièces! Les joyeux personnages du *Noël* de Bouchor parlent bien la langue qui vous convient.

Dites cette tirade du berger :

C'est moi, Farigoul, le vieux drôle.
Je suis presque au bout de mon rôle;
Et j'aurai bientôt le chagrin
De m'en aller sans un refrain,
Car on dit que ma voix est aigre
Comme un verjus. Mais le roi nègre!
Ah! c'est lui qui doit en savoir,
De fins couplets! Je viens le voir.
Il est, dit-on, fait comme un masque.
Il a surtout un certain casque...
Enfin, suffit. Drôles de rois!
Je me régalerai des trois,
Puisque, paraît-il, tous ces mages
Sont flambants comme des images;
Mais le thym et l'ail du fricot,
C'est, pour sûr, le roi moricaud....
J'ai lâché tout le monde en route,
Soi-disant pour casser ma croûte
Et boire un coup; car nous, les vieux,
Quand on est plein, ça roule mieux.
Mais je voulais me rendre compte.
C'est que, voyez-vous, on en conte
De si fortes dans le pays,
Que les sourds en sont ébahis.
Eh bien! j'ai vu là, dans la plaine,
Où j'arrivais tout hors d'haleine,
Quelques jolis brins d'animaux;
Des chameaux comme des chameaux;

Des ânes tout couverts de raies;
Des bêtes qui n'ont point l'air vraies;
Des espèces de canetons
Plus hauts que moi; de grands moutons,
Ayant long cou sur longues pattes,
Qui vous taquineraient les dattes
A même l'arbre; et puis, tenez,
Une montagne avec un nez
Qu'elle allonge et qu'elle tortille
Comme une anguille qui frétille....
Ça, c'est assez farce, je crois!
Laissez-moi voir aussi les rois,
Et j'en aurai de ces histoires,
Pour ainsi dire bien notoires,
A débagouler tout l'hiver....

(Le roi nègre est entré en scène, méditatif, la tête basse; il n'aperçoit pas Farigoul. Peu après, les autres rois entrent isolément, absorbés dans leur rêverie. Farigoul, voyant le roi nègre, recule brusquement.)

Bon Dieu de bois! Ça m'a bien l'air
D'être le roi nègre....

(Il l'examine avec une profonde attention.)

Mazette!
Il est plus brun qu'une noisette;
Point de blanc que le blanc des yeux.
Ah! voici les autres messieurs.
Le jaune a des boucles d'oreilles.
Des magnificences pareilles,
Ça donne soif. Que d'affûtiaux!
« Mettons nos habits les plus biaux... »
Dit la chanson. Fines peluches,
Beaux satins, plumes, fanfreluches,
Force pierres sur leurs bonnets,
De l'or partout : je m'y connais.
Ça n'y fait rien; bien qu'il soit maigre,
J'en pince toujours pour le nègre [1].

D'ailleurs, n'avez-vous pas le bon La Fontaine?

1. Flammarion, édit.

Récits mêlés de dialogues et dont le vers libre est précieux comme obstacle à la monotonie, les fables sont d'excellentes matières d'étude. Des vers écrits de nos jours offrent aussi cette simplicité si favorable à l'expression juste. Vous en trouverez, par exemple, dans les *Émaux bressans*, de Gabriel Vicaire, et Raoul Ponchon peut vous en approvisionner, le Ponchon des jours de verve.

Il faut, pourtant, arriver au drame.

Rien ne vous servira mieux de transition que *l'Avare*. Aidez-vous de tout votre instinct de réaliste et dites le monologue de Harpagon, cette tirade où il y a des hurlements, des gémissements, des sanglots, des cris si divers :

Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête. (A lui-même, se prenant le bras.) Rends-moi mon argent, coquin!... Ah! c'est moi!... Mon esprit est troublé et j'ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi! Et, puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie : tout est fini pour moi et je n'ai plus que faire au monde! Sans toi il m'est impossible de vivre. C'en est fait! je n'en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh! que dites-vous[1]? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure et l'on a choisi justement le

1. Harpagon est seul en scène. C'est donc au public qu'il s'adresse, de temps à autre.

temps que je parlais à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice et faire donner la question à toute ma maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Hé! de quoi est-ce qu'on parle là? de celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part, sans doute, au vol que l'on m'a fait. Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après!

Acte IV, scène VII.

Quelle intensité dans le comique et dans le dramatique! Si vous la rendiez dans la diction, que nous resterait-il à vous conseiller? Nous n'attendons pas de vous un tel tour de force. Tout ce que nous vous demandons, c'est de ne pas déclamer ces phrases jaillies d'un cœur d'avare, c'est de leur donner une expression quelque peu juste.

Passez à la littérature dramatique actuelle, au drame familièrement écrit, tel que *l'Arlésienne*, de Daudet. Dans certaines pièces d'Ibsen, dans des contes de Maupassant, dans les romans de Tolstoï et d'autres Russes, des personnages parlent la langue simplement dramatique, une langue incompatible avec la déclamation.

Des vers, maintenant : du théâtre comme *Jean-Marie*, de Theuriet, comme *le Flibustier*, de Richepin; des récits comme la chanson du cœur maternel dans *la Glu*, du même auteur, ou comme cette *Simone*, de Musset, où le drame se mêle si bien au badinage.

Le roi des morceaux à dire en public, *les Pauvres Gens*, de V. Hugo, achèvera de vous spécifier le genre de vers dramatiques à étudier tout d'abord.

Jeannie, en allant voir si son mari revient de la pêche, s'arrête devant la masure où elle va trouver, à côté d'une morte, deux petits orphelins :

« Tiens! je ne pensais plus à cette pauvre veuve,
Dit-elle; mon mari, l'autre jour la trouva
Malade et seule; il faut voir comment elle va. »
Elle frappe à la porte, elle écoute; personne
Ne répond. Et Jeannie au vent de mer frissonne.
« Malade! et ses enfants! comme c'est mal nourri!
Elle n'en a que deux, mais elle est sans mari. »
Puis, elle frappe encore. « Hé! voisine! » elle appelle.
Et la maison se tait toujours. « Ah! Dieu! dit-elle,
Comme elle dort, qu'il faut l'appeler si longtemps! »

Une fois chez elle, où elle vient de déposer les enfants sur le lit :

Mon pauvre homme! ah mon Dieu! que va-t-il dire? il a
Déjà tant de souci! Qu'est-ce que j'ai fait là?
Cinq enfants sur les bras! ce père qui travaille!
Il n'avait pas assez de peine; il faut que j'aille
Lui donner celle-là de plus. — C'est lui? — Non. Rien.
— J'ai mal fait. — S'il me bat, je dirai : Tu fais bien.
— Est-ce lui? — Non. — Tant mieux. — La porte bouge comme
Si l'on entrait. — Mais non. — Voilà-t-il pas, pauvre homme,
Que j'ai peur de le voir rentrer, moi, maintenant! »

Les inflexions ne s'offrent-elles pas à vous?

Malheureusement pour vos études actuelles, le morceau est en maintes parties composé dans un tout autre style, le grand style poétique, le style dangereux, parce que sa noblesse incite à la déclamation

LE STYLE MÊLÉ

Nous y voici tout naturellement conduits. C'est le style de V. Hugo dans ses drames, dans nombre de ses œuvres. C'est celui de beaucoup d'auteurs modernes, bien qu'il varie selon les diverses personnalités. Pour désigner ce style, nous voudrions une expression qui n'eût aucunement l'air d'une critique. Qu'il nous suffise de déclarer que *mêlé* signifie exactement dans notre pensée : *composé d'éléments plus ou moins nobles et d'éléments plus ou moins vulgaires.*

C'est le style de Shakespeare.

Hamlet, voyant le fantôme de son père, s'écrie :

Anges et ministres de grâce, défendez-nous! Que tu sois un esprit salutaire ou un lutin damné, que tu apportes avec toi les brises du ciel ou les vapeurs de l'enfer, que tes intentions soient perverses ou charitables, tu apparais sous une forme si mystérieuse que je veux te parler. Je veux t'appeler, Hamlet, souverain, père, royal Danois. Oh! réponds-moi! Ne me laisse pas dans l'angoisse violente de l'ignorance. Dis pourquoi tes os sanctifiés, ensevelis dans la mort, ont rompu leur linceul; pourquoi le sépulcre, où nous t'avons vu calmement inhumé, a, pour te rejeter, ouvert ses lourdes mâchoires de marbre. Que peut signifier que toi, cadavre, de nouveau tout revêtu d'acier, tu viennes ainsi revoir les rayons de la lune, rendre la nuit hideuse, et, par des pensées qui excèdent notre intelligence, nous secouer si horriblement l'âme, à nous, bouffons de la nature?

Acte I, scène IV.

Mais, se reprochant de ne pas venger son père, il dira :

Cependant, moi, stupide vaurien pétri de boue, je reste inerte comme un Janot rêveur, nullement imprégné de ma cause, et je ne peux rien dire, non, rien pour un roi

dont les biens et la très chère vie ont subi l'infamie d'un crime infernal. Suis-je un lâche? Allons! qui m'appelle scélérat? qui me fend la caboche? qui m'arrache la barbe et me la jette à la face? qui me tire le nez? qui me donne le démenti par la gorge jusqu'aux poumons? qui me fait cela, hein? Sang de Dieu! j'accepterais l'injure, car si je n'avais pas un foie de pigeon, si je ne manquais pas de fiel, de quoi trouver la tyrannie amère, j'aurais déjà engraissé tous les vautours de la région avec la dépouille de ce laquais. Sanglant, impudique gredin! gredin impénitent, traître, crapuleux, dénaturé! Oh! vengeance! Mais quel âne je suis! Ma bravoure, à moi, le fils d'un cher père assassiné, à moi que le ciel et la terre exhortent à la vengeance, consiste à décharger mon cœur en paroles comme une fille, à m'épandre en malédictions comme une vraie souillon, un valet de cuisine! Fi donc! pouah!

Acte II, scène II.

Or, ces vulgarités n'aident-elles pas l'interprète du rôle à faire parler Hamlet comme un homme qui vit chacune de ses paroles et non comme un médiocre comédien qui récite?

Et puisque je parle de Shakespeare, laissez-moi vous recommander d'étudier ce prodigieux poète. Nulle part autant que dans son œuvre ne se révèlent la diversité et la profondeur du sentiment humain.

Lamartine cite ces paroles de Talma, auquel il avait, tout jeune, soumis une tragédie :

« Si nous étions au siècle de Louis XIV, où la tragédie française, fille de la tragédie grecque et latine, n'était qu'une sublime conversation, un dialogue des morts en action sur la scène, je n'hésiterais pas à vous jouer demain et à vous garantir un grand applaudissement au théâtre; mais entre Corneille, Racine et ce siècle-ci, il est né une autre tragédie, d'un homme de génie moderne, antérieur à eux,

nommé Shakespeare.... Connaissez-vous Shakespeare?... Eh bien! ce Shakespeare a révolutionné la scène. Corneille est l'héroïsme, Racine est la poésie. Shakespeare est le drame. C'est par lui que je suis devenu ce que je suis. Si vous voulez sérieusement devenir un grand poète théâtral, vous en êtes le maître : mais ne faites plus de tragédie, faites le drame; oubliez l'art français, grec ou latin, et n'écoutez que la nature. Je n'ai pas eu d'autre maître et voilà pourquoi on m'aime. »

Des malicieux pourraient prétendre que cet enthousiasme pour Shakespeare servait de prétexte à Talma pour refuser de jouer la tragédie peut-être médiocre d'un inconnu.... Mais non, on conçoit l'admiration du grand acteur pour le plus grand des dramaturges.

LE STYLE NOBLE

Celui de l'Aigle de Meaux, des grands orateurs de l'Église; celui de la tragédie, encore que, dans Corneille, bien des familiarités s'y mêlent; celui de Chateaubriand, de Leconte de Lisle, souvent celui de Renan, de Flaubert.

Voilà le style le plus ardu, au point de vue de la diction. Eh bien! il ne faut pas s'en effrayer outre mesure. Il faut le bien examiner, voir ce qu'il signifie et lui donner des inflexions naturelles. A sa noblesse, qu'on ne doit certes pas dissimuler, il faut se garder d'ajouter de l'emphase.

Essayez-vous dans ce passage du panégyrique de François d'Assise, par Bossuet :

Quand je vous considère, ô riches du siècle, vous me

semblez bien pauvres en comparaison de François. Vous ne sauriez avoir tant de richesses, que vos passions déréglées n'en consument encore davantage. Il vous en faut pour la nécessité, pour la vanité, pour le luxe, pour les plaisirs, pour la pompe, pour la parade, pour mille superfluités. François, au contraire, ne saurait avoir un habillement si sordide, ni une nourriture si modique, qu'il ne soit parfaitement satisfait; tout prêt même à mourir de faim, si telle est la volonté de son Père. Il s'en va tantôt dans une sombre forêt, tantôt sur le haut d'une montagne, admirant les ouvrages de Dieu, invitant toutes les créatures à le louer et à le bénir, leur prêtant pour cela son intelligence et sa voix, passant les jours et les nuits à prononcer, à méditer, à goûter cette pieuse parole : « Notre Père, qui « êtes aux cieux », et cette autre : « Mon Dieu et mon « tout », qu'il avait sans cesse à la bouche : *Deus meus et omnia*. Il court par toutes les villes, par toutes les bourgades, par tous les hameaux : il lève hautement l'étendard de la pauvreté; il commence à exercer un nouveau genre de négoce, il établit le plus beau et le plus riche commerce dont on se puisse jamais aviser. O vous, disait-il, vous qui désirez acquérir cette perle unique de l'Évangile, venez, associons-nous, afin de trafiquer dans le ciel : vendez tous vos biens, donnez tout aux pauvres; venez avec moi, libres de tous soins séculiers; venez, nous ferons pénitence; venez, nous louerons et servirons notre Dieu en simplicité et en pauvreté.

Arrivez enfin à notre noble poésie actuelle. A côté de la grande prose que vous venez de lire, nous ne craignons pas de mettre ces vers de Paul Guigou, un poète mort récemment, en pleine jeunesse.

LUNE D'AOÛT [1].

Entre tous les pays que mon rêve regagne,
Je me souviens surtout de ce pays lointain....
C'est la pleine août. Il est trois heures du matin.
La nuit épaisse et chaude accable la campagne.

1. *Interrupta*, Plon, édit.

Comme dans un bois sombre aux halliers fabuleux
Brille un fruit riche et lourd qui fait ployer la branche,
Pendue à je ne sais quel rameau noir qui penche,
La lune descendait dans le ciel nébuleux.

La lune d'août roulait, énorme, jaune et ronde,
Qui bientôt s'alluma d'une rouge splendeur,
Et, dans la chaude nuit, il flottait une odeur
De moisson, de fruit mûr et de terre féconde.

Mais il venait aussi des plus proches coteaux
L'haleine du miel, âme exquise de la lande,
Prise aux bouquets de lys, de thym et de lavande
Piétinés par la course errante des troupeaux.

Ivre et las d'avoir bu ces suaves haleines,
Je voyais dans la lune alors à son couchant
Les fleurs de la colline et les moissons du champ,
Semences de hasard et cultures humaines.

Symboles d'abondance et de fécondité,
Le raisin et l'épi, le miel et l'huile fine,
Je les ai vus briller dans ta face divine
Qui ruisselait d'or pur, Lune. Alors j'ai chanté.

J'ai voulu t'exalter par un épithalame,
Et des mots de cantique ont jailli de mon cœur,
O vigne somptueuse, ô gerbe blonde, ô fleur,
Grand lys d'or, lampe douce et clair buisson de flamme

Ta lumière bénit de la plaine au vallon
L'épanouissement de la flore sauvage
Et le travail humain, libre et fier, sans servage,
Qui rend sainte la terre et noble le sillon.

Et je te sais aussi prodigue de caresses,
Pitoyable et de bon accueil à nos douleurs,
Et que tes yeux d'aïeule attendrie ont des pleurs
Pour tous les désespoirs et toutes les détresses.

O grande amie, à qui nous adressons nos vœux,
Sais-tu combien ton influence et ton mystère
Ont fait parler de cœurs qui préféraient se taire
Et parmi des sanglots fait éclore d'aveux?

Langueur de l'exilé, soupirs d'âme oppressée,
Espoir d'amour, cruel souci de l'avenir,
L'hymne et la plainte vont en toi se réunir,
O Lune, talisman de paix, ô caducée!

Lune qui fais songer avec un doux émoi
A la fleur des genêts qu'on porte en des corbeilles,
Comme à la ruche va l'essaim roux des abeilles,
Tous les rêves humains montent-ils pas vers toi?

Des vulgarités du *Malade imaginaire* ou du vaudeville moderne, il faut atteindre à ce haut genre de poésie. Voilà le programme d'études que nous désirions vous tracer, études au cours desquelles votre premier souci doit être de **ne pas déclamer**.

CHAPITRE III

L'INFLEXION

Je conçois votre embarras, à vous qui débutez dans l'art de dire. Pour lire, réciter comme on parle, la bonne volonté ne vous manque pas; mais les inflexions naturelles ne se présentent pas toujours à vous, — surtout, n'est-ce pas? dans le style noble. Aussi ferez-vous bien de rester longtemps dans le style simple.

Dans un enseignement oral (où, le plus souvent, je vous prierais de trouver vous-même les inflexions), je vous en soumettrais plus d'une. Mais comment vous aider dans un livre? L'aspect des signes auxquels je recourrais vous épouvanterait, et j'imagine peu la clarté qui filtrerait de ce fouillis.

Comment vous aider? En vous indiquant d'abord le meilleur moyen de vous aider vous-même. Il consiste, en l'étude d'un morceau, à collaborer sans cesse avec l'auteur, verbalement ou seulement par la pensée, à insérer dans le texte tout ce qui peut vous faciliter les inflexions que réclament les mots écrits, à remplacer un moment ceux-ci par des expressions qui vous soient plus familières, tout en ayant le même sens.

Il faut donc, avant tout, que vous vous rendiez absolument compte de l'idée et du sentiment exprimés par l'auteur. Comprenez à fond une phrase, éprouvez autant que possible le sentiment qu'elle exprime, vous serez bien près de trouver l'inflexion qui lui convient, si tant est que celle-ci ne s'impose pas tout de suite à vous. Et on ne peut comprendre une phrase sans considérer celles qui l'entourent, tout l'ensemble auquel elle appartient, le personnage qui la dit et celui à qui elle s'adresse, toutes les circonstances qui la produisent.

M. Legouvé a parfaitement montré combien l'étude de la diction aide à la compréhension de la littérature, combien la bonne diction la nécessite.

Prenons une page de style noble, une page classique, et cherchons-y des inflexions. Les pauses influant sur les inflexions, nous marquerons dans le texte celles que n'indique pas la ponctuation de l'auteur. Nous marquerons même la différence des pauses lorsqu'il nous paraîtra utile de le faire. Le signe ʹ indiquera la hauteur du ton; le signe ˋ en indiquera la chute.

LE SONGE D'ATHALIE.

Voici ce que je réclame de vous :

Prêtez-moi ⁝ l'un et l'aútre ⁝ une oreille attentìve. |||

Certes, je ne veux point m'abaisser ;

Je ne veux point ici rappeler le passé́,

Ni vous rendre raison du sang que j'ai versè.

Car

Ce que j'ai fait, ⁝ Abnér, |

entendez-vous?

j'ai cru le devoir fàire.

Qu'on n'attende pas de moi une stupide humilité,

Je ne prends point pour juge un peuple téméraire.

Que m'importe son jugement, puisque,

Quoi que son insolence ait osé publier,

le ciel, oui,

Le ciel même : a pris soin de me justifier.

Et en voici les preuves :

Sur d'éclatants succès ma puissance établie |
A fait : jusqu'aux deux mers : respecter Athalie;
Par moi : Jérusalem goûte un calme profond;
Le Jourdain :

lui,

ne voit plus l'Arabe vagabond
Ni l'altier Philistin, | par d'éternels ravages, :
(Comme au temps de vos rois) : désoler ses rivages;
Le Syrien me traite : et de reine et de sœur;
Enfin : de ma maison le perfide oppresseur, |
(Qui devait : jusqu'à moi pousser sa barbarie) |
Jéhu, :

oui,

le fier Jéhu, | tremble dans Samarie.

De toutes parts pressé par un puissant voisin, :
(Que j'ai su

adroitement

soulever contre cet assassin) |
Il me laisse : en ces lieux : souveraine maîtresse. |||

Donc,

Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse. |
Mais

figurez-vous qu'

un trouble importun | vient : (depuis quelques jours) :
De mes prospérités interrompre le cours.
Un songe...

(*moi dont l'âme est vaillante,*

me devrais-je inquiéter d'un songe?) |

Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.

Je l'évite partout,

mais en vain :

partout il me poursuit. |||

Eh bien, voici.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

Tout à coup,

Ma mère Jézabel |

là,

devant moi s'est montrée, |

Comme au jour de sa mort, : pompeusement parée.

La noble femme!

Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté.

Même |

jugez-en par ce simple détail,

elle avait encore cet éclat emprunté

Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage :

Pour réparer : des ans l'irréparable outrage. ||

D'une voix terrible :

« Tremble : (m'a-t-elle dit), | fille

« *hélas!*

digne de moi.

« Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.

« *Va,*

« Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,

« Ma fille. »

Alors,

En achevant ces mots épouvantables,

Son ombre | vers mon lit a paru se baisser;

Et moi,

naturellement,

je lui tendais les mains pour l'embrasser....

Mais, changement subit, effroyable,

Mais je n'ai plus trouvé : qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux, :
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. ||

Nouveau changement, mais alors quel doux spectacle!

Figurez-vous que

Dans ce désordre | à mes yeux se présente
Un jeune enfant : couvert d'une robe éclatante,

vous savez bien?

Tel qu'on voit : des Hébreux les prêtres revêtus.

O fraîcheur!

Sa vue a ranimé mes esprits abattus. ||
Mais lorsque (revenant de mon trouble funeste)
J'admirais sa douceur, son air noble et modeste...

horreur!

J'ai senti tout à coup un homicide acier :
Que le traître | en mon sein : a plongé tout entier. |||

Vous ne concevez peut être pas la gravité de ce rêve,

De tant d'objets divers le bizarre assemblage |
Peut-être : du hasard vous paraît un ouvrage.

Cette impression vous est bien permise, puisque

Moi-même | quelque temps : (honteuse de ma peur) :
Je l'ai pris

simplement

pour l'effet d'une sombre vapeur.

Mais, hélas! je ne peux plus m'abuser ainsi;

Mais : de ce souvenir mon âme possédée |
A deux fois (en dormant) : revu la même idée;
Deux fois |

vous dis-je,

mes tristes yeux se sont vu retracer
Ce même enfant : toujours tout prêt à me percer.
Lasse enfin des horreurs dont j'étais poursuivie,
J'allai prier Baal de veiller sur ma vie, :
Et chercher du repos au pied de ses autels. |

Mais j'ai fait bien autre chose. Hélas!

Que ne peut la frayeur sur l'esprit des mortels! :

Je l'avoue :

Dans le temple des Juifs : un instinct m'a poussée,
Et d'apaiser leur Dieu : j'ai conçu la pensée ;

je l'avoue :

J'ai cru que des présents calmeraient son courroux,
Que ce Dieu (quel qu'il soit) en deviendrait plus doux...
Pontife de Baal,

je vous en prie,

excusez ma faiblesse. ||

Donc,

J'entre....

Aussitôt,

Le peuple fuit, le sacrifice cesse.
Le grand prêtre | vers moi s'élance avec fureur....

Or,

Pendant qu'il me parlait | (ô surprise! ô terreur!) ;
J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée,
Tel qu'un songe effrayant l'a peint à ma pensée.
Je l'ai vu,

vous dis-je,

son même air, son même habit de lin,
Sa démarche, ses yeux, et tous ses traits enfin.

Pas le moindre doute :

C'est lui-même. Il marchait à côté du grand prêtre. ||
Mais bientôt : à ma vue on l'a fait disparaître.... ||

es *forces m'abandonnent.*

Voilà quel trouble | ici | m'oblige à m'arrêter,
Et sur quoi j'ai voulu | tous deux vous consulter.

Acte II, scène v.

INFLEXIONS DES ÉLÉMENTS SEMBLABLES

Les éléments semblables d'une même phrase ont généralement la même inflexion, à cela près que, sur le dernier d'une série, le ton s'élève quand le sens n'est pas achevé et qu'il s'abaisse quand le sens est achevé.

Mères, l'enfant qui joue à votre seuil joyeux,
Plus frêle que les fleurs, plus serein que les cieux,
Vous conseille *l'amour, la pudeur, la sagesse.*
L'enfant, *c'est un feu pur dont la chaleur caresse;*
C'est de la gaîté sainte et du bonheur sacré,
C'est le nom paternel dans un rayon doré;
Et vous n'avez besoin que de cette humble flamme
Pour voir distinctement dans l'ombre de votre âme.

. . . .

Il montre, clarté douce, à vos yeux abattus,
Derrière notre orgueil, derrière nos vertus,
Derrière la nuit noire où l'âme en deuil s'exile,
Derrière nos malheurs, Dieu profond et tranquille.

V. Hugo, *les Rayons et les Ombres.*

Plus frêle que les fleurs et *plus serein que les cieux* ont la même inflexion, à cela près que le ton s'élève sur *cieux*; mais il descend sur *sagesse*, troisième élément de la seconde série. Au sixième vers, il vaut mieux ne pas baisser tout à fait le ton sur *doré*, à cause de la conjonction *et* du vers suivant, qui lie un

peu une nouvelle proposition aux précédentes. Mais au dernier vers, le ton doit forcément s'élever sur *malheurs*.

LA MEILLEURE INFLEXION

Pour la même phrase, pour le même mot, plusieurs inflexions naturelles peuvent se présenter. Laquelle choisir? Celle qui exprime le plus clairement le sentiment et qui peut impressionner le plus.

Pour le « qu'il mourût » du vieil Horace, s'offrent trois inflexions très justes.

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

Le chevalier romain peut répondre d'un mot jeté avec tout un mépris de sa paternité, comme on dit : « Qu'il aille au diable! » :

> *Eh!* qu'il mourût!

ou bien, comme étonné de la question :

> *Parbleu!* qu'il mourût!

ou bien, en toute énergie, en toute noblesse (et c'est la meilleure inflexion) :

> *Je voulais* qu'il mourût!

CHAPITRE IV

LE TON

Écoutez parler quelqu'un. Ses inflexions changent souvent. Mais souvent aussi telle inflexion dont il s'est servi revient à votre oreille. C'est la même et pourtant, alors même qu'il ne parle ni plus fort ni plus vite, il arrive que quelque chose s'est modifié : c'est le **ton général**.

Toute inflexion peut être employée sur toute espèce de ton.

Dès nos premiers exercices d'expression, j'ai voulu vous faire trouver par vous-même le ton en même temps que l'inflexion. Je ne vous invite donc pas à entrer dans un nouveau domaine : je me propose seulement de compléter votre connaissance du sujet.

Nous avons dit que l'**intonation** est le ton sur lequel on attaque un groupe de mots et sur lequel on continue plus ou moins. C'est le changement de sens, de sentiment, qui produit l'intonation nouvelle.

On ne trouverait guère ailleurs plus d'intonations diverses que dans la tirade suivante. Pourtant, notez-le, elle exprime très souvent un sentiment général, l'indignation. Mais il suffit d'une nuance de sentiment pour créer une intonation, un ton.

RUY BLAS, *terrible, l'épée de don Salluste à la main.*

Indignation où il y a de la stupeur; ton grave :

Je crois que vous venez d'insulter votre reine!

Salluste se précipite vers la porte. Ruy Blas la lui barre.

Vulgarité, demi-rire, médium un peu haut :

— Oh! n'allez point par là, ce n'en est pas la peine,
J'ai poussé le verrou depuis longtemps déjà. —

Défi railleur, médium moins haut :

Marquis, jusqu'à ce jour Satan te protégea,
Mais, s'il veut t'arracher de mes mains, qu'il se montre.

Triomphe, exclamation élevée :

— A mon tour!

Mépris, plus bas :

— On écrase un serpent qu'on rencontre.

Triomphe; le ton s'élève :

— Personne n'entrera, ni tes gens, ni l'enfer!
Je te tiens écumant sous mon talon de fer!

Respect, ton grave :

— Cet homme vous parlait insolemment, madame?

Presque familièrement, médium :

Je vais vous expliquer.

Accusation; le ton va monter peu à peu :

Cet homme n'a point d'âme,
C'est un monstre. En riant, hier, il m'étouffait,
Il m'a broyé le cœur à plaisir. Il m'a fait
Fermer une fenêtre, et j'étais au martyre!
Je priais, je pleurais!

impuissance; le ton s'affaisse :

je ne peux pas vous dire.

Au marquis.

Ironie, plus haut :

Vous contiez vos griefs dans ces derniers moments.

Dédain :

Je ne répondrai pas à vos raisonnements,
Et d'ailleurs — je n'ai pas compris.

Indignation croissante; le ton peut d'abord retomber :

— Ah! misérable!

Vous osez

interruption, vénération :

— votre reine, une femme adorable! —

reprise de l'inflexion jusqu'au ton aigu :

Vous osez l'outrager quand je suis là!

Vulgarité; la voix tombe :

— Tenez,
Pour un homme d'esprit, vraiment, vous m'étonnez!

Le ton remonte :

Et vous vous figurez que je vous verrai faire
Sans rien dire!

Chute nouvelle :

— Écoutez,

et le *crescendo* reprend :

quelle que soit sa sphère,
Monseigneur, lorsque qu'un traître, un fourbe tortueux,
Commet de certains faits rares et monstrueux,

Noble ou manant, tout homme a droit, sur son passage,
De venir lui cracher sa sentence au visage,
Et de prendre une épée, une hache, un couteau!... —

Interruption; brutalité vulgaire; la voix toujours forte, mais le ton moins haut :

Pardieu! j'étais laquais!

formidable et le ton grave :

quand je serais bourreau?
Acte V, scène III.

Il se peut qu'une autre manière d'exprimer tel ou tel sentiment soit préférable à celle que nous avons essayé d'indiquer. Notre tâche est remplie si nous vous avons fait constater la nécessité de recourir, dans cette trentaine de vers, à de nombreux changements de ton.

TONS DES GROUPES SEMBLABLES

Le ton s'élève ou s'abaisse dans les groupes commençant par le même mot.

Étudions un passage de la *Nuit d'octobre*. En faisant part de sa douleur à la Muse, le Poète parle comme s'il s'adressait à la maîtresse infidèle.

Anathème contenu, ton grave :

Honte à toi qui la première
M'as appris la trahison,
Et d'horreur et de colère
M'as fait perdre la raison!

Plus d'expression, ton un peu plus haut :

Honte à toi, femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours.
. . . .

Pudeur, ton bas :

Honte à toi, j'étais encore
Aussi simple qu'un enfant;
. . . .

La douleur éclate; ton haut, déchirant :

Honte à toi! tu fus la mère
De mes premières douleurs,
Et tu fis de ma paupière
Jaillir la source des pleurs!

Autre exemple dans la même œuvre :

Écoute-moi donc, ô déesse!
Et sois témoin de mon serment :

le ton va monter peu à peu :

Par les yeux bleus de ma maîtresse
Et par l'azur du firmament;
Par cette étincelle brillante
Qui de Vénus porte le nom,
Et, comme une perle tremblante,
Scintille au loin sur l'horizon;

le ton peut redescendre pour remonter peu à peu :

Par la grandeur de la nature,
Par la bonté du Créateur,
Par la clarté tranquille et pure
De l'astre cher au voyageur,
Par les herbes de la prairie,
Par les forêts, par les prés verts,
Par la puissance de la vie,
Par la sève de l'univers,

vers le ton grave :

> Je te bannis de ma mémoire,
> Reste d'un amour insensé.... [1]

Et encore convient-il, dans le dernier *crescendo*, de baisser une ou deux fois le ton pour l'élever ensuite. Un exemple : *par les forêts* sur un ton haut, *par les prés verts* sur un ton moins haut. Bien entendu, vous n'êtes pas obligé de nuancer ainsi. Rappelez-vous toutefois qu'une des caractéristiques de la mauvaise diction est la **monotonie**.

1. Charpentier, édit.

CHAPITRE V

LE MOUVEMENT

Autant que tout ce qui concerne le ton, le mouvement doit varier.

Vous n'êtes nullement pressé, et vous demandez, par simple curiosité : « Quelle heure est-il? » Ces quatre mots se succèdent plutôt lentement. Mais vous craignez de manquer un train, et vous posez la même question : vous parlez plus vite.

Tout le monde connaît le plaidoyer de l'Intimé. Racine indique, à trois endroits, la façon de le dire.

Oh! vous êtes si prompt!
Voici le fait. (*Vite.*) Un chien vient dans une cuisine.
Il y trouve un chapon, lequel a bonne mine.
Or celui pour lequel je parle est affamé;
Celui contre lequel je parle *autem* plumé;
Et celui pour lequel je suis prend en cachette
Celui contre lequel je parle. L'on décrète.
On le prend. Avocat pour et contre appelé.
Jour pris. Je dois parler, je parle, j'ai parlé.

Et un instant après, « d'un ton véhément », donc avec un mouvement assez vif, bien que beaucoup plus lent que le précédent :

Qu'arrive-t-il, Messieurs? On vient. Comment vient-on?

Etc., jusqu'à l'enrouement, jusqu'à ce que le juge Dandin prononce :

Reposez-vous,
Et concluez.

Alors, « d'un ton pesant », avec une lenteur désespérante :

Puis donc qu'on nous permet de prendre
Haleine, et que l'on nous défend de nous étendre,
Je vais, sans rien omettre, et sans prévariquer,
Compendieusement énoncer, expliquer,
Exposer à vos yeux l'idée universelle
De ma cause et des faits renfermés en icelle.

Eh bien! la diction consiste en grande partie à précipiter ou à ralentir le débit, bien rarement avec l'exagération de l'Intimé, mais comme nous le faisons tous, plus ou moins, dans la manifestation de nos sentiments réels.

Tout sentiment vif, non contenu, accélère le mouvement.

Voici de l'angoisse, de l'impatience effrénée. C'est Cléopâtre qui parle, la Cléopâtre de Shakespeare, recevant un messager d'Italie.

— Oh! d'Italie! — Bourre de fécondes nouvelles mes oreilles depuis si longtemps vides.

Le messager. — Madame, Madame....

Cléopatre. — Antoine est mort! Si tu dis cela, drôle, tu assassines ta maîtresse. Mais si tu m'annonces qu'il est bien portant et libre, voici de l'or, et voici à baiser mes veines toutes bleues, une main que des rois ont pressée de leurs lèvres et baisée en tremblant.

Le messager. — D'abord, Madame, il va bien.

Cléopatre. — Alors, encore de l'or. Mais attention, maraud : on a coutume de dire que les morts vont bien. Si

c'est ainsi que tu parles, l'or que je te donne, je le fondrai et le verserai dans ta gorge de malheur.

LE MESSAGER. — Ma bonne dame, écoutez.

CLÉOPATRE. — Soit, poursuis, j'écoute. Mais il n'y a rien de bon dans ta face. Si Antoine est libre et bien portant, pourquoi une mine si rêche pour proclamer de si bonnes nouvelles? Et s'il n'allait pas bien, tu devrais apparaître comme une furie couronnée de serpents, non comme un homme cérémonieux.

LE MESSAGER. — Vous plairait-il de m'entendre?

CLÉOPATRE. — J'ai envie de te frapper avant que tu parles. Mais si tu dis qu'Antoine est en vie, en bonne santé, ami avec César et non son prisonnier, je te mets sous une pluie d'or et sous une grêle de perles sans prix.

LE MESSAGER. — Madame, il est en bonne santé.

CLÉOPATRE. — Bien dit.

LE MESSAGER. — Et ami avec César.

CLÉOPATRE. — Tu es un brave homme.

LE MESSAGER. — César et lui sont plus grands amis que jamais.

CLÉOPATRE. — Tire de moi une fortune.

LE MESSAGER. — Mais cependant, Madame...

CLÉOPATRE. — Je n'aime pas « mais cependant ». Voilà qui atténue les bonnes paroles précédentes. Fi de « mais cependant »! « Mais cependant » est un geôlier qui pousse un monstrueux malfaiteur. Je t'en prie, ami, envoie-moi dans l'oreille tout le paquet, les bonnes choses et les mauvaises. Il est ami avec César, et en bonne santé, dis-tu, et libre, dis-tu encore.

LE MESSAGER. — Libre, Madame! non, je n'ai rien dit de semblable : il est lié à Octavie.

. . . .

Antoine et Cléopâtre, acte II, scène v.

Dans presque toute la scène, les mots de Cléopâtre ruissellent, impétueux. A peine prend-elle le temps de respirer.

Quel contraste avec ce recueillement mystique, ces vers d'un jeune philosophe à ses amis :

Quand nous marchions ensemble en respirant l'odeur
D'une forêt sauvage ou d'un parc solitaire,
Nous avons eu souvent l'ivresse de nous taire
Pour mieux boire l'air frais qui parfume le cœur.

Loin des hommes vêtus de honte et de laideur,
Nous sentions frissonner nos âmes en prière.
Le pâle ciel, voilé de brume et de lumière,
Éclairait les rochers et la bruyère en fleur.

Avant d'aller combattre et d'affronter la vie,
Longtemps encor laissons notre âme recueillie
Exhaler vers le ciel d'ineffables pensers.

Mes bien-aimés, fuyons le monde amer et rude.
Oh! vivez près de moi, chastes esprits blessés,
Parfum de mon silence et de ma solitude [1].

Le calme de ce dernier vers! On dirait un flot majestueux qui, sous la sérénité du ciel, très lentement s'étale.

Généralement et plus ou moins, l'impatience, la hâte, la colère, le désir, l'allégresse, toute expression vive exige la rapidité. Généralement et plus ou moins, la méditation, l'abattement, la morne tristesse, toute expression calme exige la lenteur.

Prenons une page du *Dominique* de Fromentin :

(Assez vite :) A peine arrivée sous bois, elle (Madeleine) prit le galop. Je fis comme elle, et je la suivis. (Plus vite :) Elle hâta le pas dès qu'elle me sentit sur ses talons, cravacha son cheval, et sans motif le lança à fond de train. Je me mis à son allure, et j'allais l'atteindre (courte interruption) quand elle fit un nouvel effort qui me laissa derrière. (Rapidité croissante :) Cette poursuite irritante, effrénée, me mit hors de moi. Elle montait une bête légère et la maniait de façon à décupler sa vitesse. A peine assise, tout le corps soulevé pour diminuer encore le poids de sa frêle stature, sans un cri, sans

1. *Les Lys noirs*, d'Albert Jounet. Georges Carré, édit.

un geste, elle filait éperdument et comme emportée par un oiseau. Je courais moi-même à toute allure, immobile, les lèvres sèches, avec la fixité machinale d'un jockey dans une course de fond. (Un certain ralentissement pour indiquer la durée d'un empêchement :) Elle tenait le milieu d'un sentier étroit, un peu encaissé, raviné par le bord, où deux chevaux ne pouvaient passer de front, à moins que l'un des deux ne se rangeât. La voyant obstinée à me barrer le passage, (le *crescendo* de vitesse reprend :) je grimpai sous bois, et je l'accompagnai quelque temps ainsi, au risque de me briser la tête cent fois pour une; puis, le moment venu de lui couper la route, je franchis le talus, tombai dans le chemin creux (ralentissement subit et qui, plus ou moins, se continue) et y mis mon cheval en travers. Elle vint s'arrêter court à deux pas de moi, et les deux bêtes, animées et tout écumantes, se cabrèrent un moment, comme si elles avaient eu le sentiment que leurs cavaliers voulaient combattre. Je crois vraiment que Madeleine et moi nous nous regardâmes avec colère, tant cette joute extravagante mêlait d'excitations et de défis à d'autres sentiments intraduisibles. Elle se tint devant moi, sa cravache à pommeau d'écaille entre les dents, les joues livides, les yeux injectés et m'éclaboussant de lueurs sanglantes; puis elle fit entendre un ou deux éclats de rire convulsifs qui me glacèrent. (Impétueusement :) Son cheval repartit ventre à terre [1].

Une page toute différente, la mort d'Ellénore, dans l'*Adolphe* de Benjamin Constant :

(Lentement :) Elle s'assoupit d'un sommeil assez paisible; elle se réveilla moins souffrante. J'étais seul dans sa chambre; nous nous parlions de temps en temps à de longs intervalles. (Plutôt vite :) Le médecin qui s'était montré le plus habile dans ses conjectures m'avait prédit qu'elle ne vivrait pas vingt-quatre heures; (lentement :) je regardais tour à tour une pendule qui marquait les heures, et le visage d'Ellénore, sur lequel je n'apercevais

1. Plon, édit.

nul changement nouveau. (Avec une certaine vivacité :) Chaque minute qui s'écoulait ranimait mon espérance, et je révoquais en doute les présages d'un art mensonger. (Promptement :) Tout à coup Ellénore s'élança par un mouvement subit; je la retins dans mes bras : (moins vite :) un tremblement convulsif agitait son corps; ses yeux me cherchaient, mais dans ses yeux se peignait un effroi vague, comme si elle eût demandé grâce à quelque objet menaçant qui se dérobait à mes regards; (plus vite :) elle se relevait, elle retombait, on voyait qu'elle s'efforçait de fuir; on eût dit qu'elle luttait contre une puissance physique invisible, qui, lassée d'attendre le moment funeste, l'avait saisie (moins vite :) et la retenait pour l'achever sur ce lit de mort. (Promptement:) Elle céda enfin à l'acharnement de la nature ennemie; ses membres s'affaissèrent; (avec de plus en plus de lenteur :) elle sembla reprendre quelque connaissance : elle me serra la main; elle voulut pleurer, il n'y avait plus de larmes; elle voulut parler, il n'y avait plus de voix : elle laissa tomber, comme résignée, sa tête sur le bras qui l'appuyait; sa respiration devint plus lente : (moins lentement :) quelques instants après, elle n'était plus.

Mais c'est surtout dans Molière qu'il convient d'étudier le mouvement. En grand homme de théâtre, il anime admirablement ses œuvres. Voyez, par exemple, la diversité du mouvement dans la scène entre Trissotin et Vadius (*les Femmes savantes*, acte III, scène v).

Nous n'avons indiqué que des variations principales du mouvement; mais, d'une façon plus ou moins sensible, il change à tout instant.

Vous devinez d'ailleurs que l'importance des mots influe sur le mouvement à leur donner, quelle que soit la nature du sentiment qu'ils expriment. Nous compléterons cette étude au chapitre de *la Valeur*.

CHAPITRE VI

LA PONCTUATION EXPRESSIVE

En traitant de la ponctuation, nous avons montré les endroits où l'on doit, au point de vue **syntaxique**, plus ou moins s'arrêter : nous n'avons pas considéré les pauses au point de vue **expressif**.

La ponctuation syntaxique et la ponctuation expressive s'accordent en ce sens qu'aucune pause ne doit se produire que n'autorise la logique grammaticale; mais la **durée** de la pause dépend toujours de l'expression, sans dépendre toujours (loin de là) de la grammaire.

Très souvent, on lirait on ne peut plus mal en se fiant aux grammairiens qui prétendent que « la virgule indique la moindre de toutes les pauses, une pause presque insensible »; que « le point-virgule marque une pause plus forte que la virgule »; que « les deux points expriment un repos encore plus considérable que le point-virgule » [1], et que le point ordonne le repos le plus long. Tout cela peut être vrai ou peut être faux, selon l'expression, qui toujours régit le mouvement.

1. Girault-Duvivier.

Prenons le commencement et la fin d'une énorme phrase de *la Nuit de décembre* :

Lorsque plus tard, las de souffrir,
Pour renaître ou pour en finir,
J'ai voulu m'exiler de France;
. . . .
Partout où j'ai, comme un mouton
Qui laisse sa laine au buisson,
Senti se dénuer mon âme;

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre,
Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère [1].

Est-ce que la durée de la virgule après *touché la terre* n'est pas beaucoup plus longue que celle de tous les points-virgules précédents? C'est qu'après *terre* l'expression change; c'est d'ailleurs qu'un grand repos aspiratoire s'impose à la suite de tant de propositions circonstancielles.

Le point-virgule et les deux points :

C'était plaisir de voir danser la jeune fille!
Sa basquine agitait ses paillettes d'azur;
Ses grands yeux noirs brillaient sous la noire mantille :
Telle une double étoile au front des nuits scintille
Sous les plis d'un nuage obscur.

V. Hugo, *les Fantômes*.

.Danse vive, scintillation : le mouvement de la strophe est rapide. Une longue pause n'est possible ni sur le point-virgule ni sur les deux points; mais si, des deux pauses, l'une devait être plus courte que

1. Charpentier, édit.

l'autre, ce serait celle des deux points, les deux derniers vers étant étroitement unis au troisième, formant avec lui une comparaison.

Autre extrait du même morceau :

> Je les vois, je les vois [1] ! Elles me disent : Viens !

Pause très courte sur les deux points : sinon, vous donneriez trop d'importance à ce simple mot *viens*.

> Puis autour d'un tombeau dansent entrelacées;

pause moins courte, à cause du vers suivant, qui indique une action lente :

> Puis s'en vont lentement, par degrés éclipsées :

et ici, pause un peu plus longue, non parce qu'on se trouve en présence des deux points, mais parce que, après avoir parlé des doux fantômes, le poète va parler de lui-même, de ce qui résulte en lui de l'apparition :

> Alors je songe et me souviens.

Le point lui-même ne marque pas toujours, tant s'en faut, une pause importante.

Écoutez Zanetto, le gentil *Passant*, se hâtant de refuser l'anneau que lui offre Sylvia :

> Non, madame. Il est de forme ancienne
> Et rare, en or massif, orné d'un diamant
> Énorme. Je ne puis accepter. Non, vraiment.
> Merci.

Ces quelques exemples, que nous pourrions multiplier à l'infini, suffisent à montrer combien les signes de ponctuation indiquent peu la durée des pauses.

1. Les jeunes mortes.

D'ailleurs, ne varient-ils pas eux-mêmes selon les auteurs, selon les éditions?

La longueur des pauses, encore une fois, dépend surtout de l'expression des sentiments. Il advient que l'on parle plus ou moins vite bien qu'en prenant, entre les groupes de mots, des temps plus ou moins considérables; mais les causes qui modifient le mouvement de la parole sont les mêmes qui modifient la durée des silences intermédiaires. La réflexion, le calme, la tristesse morne, la faiblesse physique ou morale, et, quelles que soient les circonstances, l'importance à donner aux mots : autant de causes de la prolongation des pauses... généralement du moins.

Dans *les Animaux malades de la peste*, l'âne, en sa bonhomie scrupuleuse, ponctue lentement :

« J'ai souvenance |
Qu'en un pré de moines passant, |
La faim, | l'occasion, | l'herbe tendre, | et, je pense, |
Quelque diable aussi me poussant, |
Je tondis | de ce pré | la largeur de ma langue; ⁝

et sa seule hâte est d'ajouter :

Je n'en avais nul droit, ⁝ puisqu'il faut parler net. »

Mais écoutons le renard :

« Eh bien! ⁝ manger moutons, ⁝ canaille, ⁝ sotte espèce, ⁝
Est-ce un péché? ⁝ Non, ⁝ non. »

Tout cela ne compte pas : aussi les virgules de maître Renard ont-elles été de simples nuances de diction plutôt que des pauses.

Ponctuons une des pages les plus connues de V. Hugo.

APRÈS LA BATAILLE.

Respect, douceur; importance à donner aux premiers mots; présentation du principal personnage :

Mon père, | ce héros au sourire si doux, ||

personnage accessoire; fin du sujet logique :

Suivi d'un seul housard ⁝ qu'il aimait entre tous
Pour sa grande bravoure et pour sa hâute taille, ||

allure plutôt lente :

Parcourait à cheval, | le soir d'une bataille, |

calme morne; fin de l'exposition :

Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit. ||

Quelque vivacité :

Il lui sembla ⁝ dans l'ombre ⁝ entendre un faible bruit. ||

Ce bruit, qui venait de le faire?

C'était un Espagnol de l'armée en déroute |

faiblesse :

Qui se traînait | sanglant | sur le bord de la route, |
Râlant, | brisé, | livide, | et mort plus qu'à moitié, |
Et qui disait : | « A boire, | à boire ⁝ par pitié! » |

Empressement :

Mon père, ⁝ ému, | tendit à son housard fidèle
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle, |
Et dit : ⁝ « Tiens, ⁝ donne à boire à ce pauvre blessé ». |

Pauses infimes :

Tout à coup, ⁝ au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, ⁝ l'homme, ⁝ une espèce de Maure, ⁝
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore [1], ⁝
Et vise au front mon père ⁝ en criant : « Caramba ! » |
Le coup passa si près que le chapeau tomba ⁝
Et que le cheval fit un écart en arrière. |||

Un temps, parce que le sentiment change absolument et pour donner toute une importance à la parole miséricordieuse, qui doit être dite très simplement :

« Donne-lui tout de même à boire », | dit mon père.

La ponctuation est un puissant moyen d'expression. Ne vous en servez-vous pas constamment dans la vie réelle? Une pause peut être tragique. Une autre peut être désopilante. Rappelez-vous telle situation vaudevillesque où un personnage, grâce à un simple mutisme, déchaîne le rire.

Une pause peut être plus ou moins spirituelle. Un conte de Voltaire que vous connaissez certainement commence ainsi :

Plusieurs personnes dignes de foi ont vu Jeannot et Colin à l'école dans la ville d'Issoire, en Auvergne, ville fameuse dans tout l'univers par son collège et par ses chaudrons.

Un peu plus loin :

Jeannot et Colin étaient fort jolis pour des Auvergnats.

1. Ce vers manque de clarté. Le sens est peut-être que le blessé saisit d'une main le fusil qu'il étreignait de l'autre ou sous un bras. Moins explicable est cet autre vers du plus fécond des grands poètes :

Alors, lâchant la pierre échappée à sa main....

Le Crapaud.

Vous pouvez parfaitement dire d'un trait : *par son collège et par ses chaudrons*, et aussi : *fort jolis pour des Auvergnats*; mais vous pouvez, et les deux plaisanteries porteront peut-être mieux, vous interrompre tant soit peu : *par son collège... et par ses chaudrons, fort jolis... pour des Auvergnats*. Gardez-vous d'ailleurs de trop marquer vos intentions.

Quelle éloquence ont parfois les points suspensifs! Qu'il en est de malicieux, de méchants! Il semble parfois que le papier soit percé à petits coups de stylet. Tenez compte des points suspensifs que marquent les auteurs qui ponctuent bien. Ils vous sont de précieuses indications pour les sentiments à exprimer, pour le caractère même du rôle à interpréter. Mais si les points suspensifs ne se trouvent pas où ils pourraient, devraient être, c'est à vous de ponctuer comme il convient.

En causant, il vous arrive plus d'une fois de chercher un mot. Vous le trouvez souvent sans trop de difficulté; mais, avant de le prononcer, vous avez plus ou moins suspendu votre débit. C'est ce que vous devez faire, en certains cas, dans la récitation.

Les trois points ne sont pas dans ces vers de *la Nuit d'octobre* :

Je ne sais, à vrai dire, à quel... fâcheux présage
Mon esprit inquiet alors s'abandonna.

Mais vous pouvez (je ne dis pas : vous devez) faire une très courte suspension devant *fâcheux*.

Suivant le cas, allongez, abrégez la pause. En écourtant la pause autant que possible, on prévient une objection, une négation.

Dans *le Supplice d'une femme*, cette folle de Mme Lar-

cey importune à plaisir Alvarez, l'amant de la pauvre Mathilde Dumont :

— Il y a huit ans, Dumont était dans de mauvaises affaires. Vous étiez son camarade de collège; vous lui prêtez onze cent mille francs. Ne niez pas

Le temps matériel de nier, Mme Larcey ne l'a pas donné après *francs*.

Prenez celui d'envisager les divers autres cas où vous devez ponctuer le moins possible.

LES TEMPS

Un **temps** est une pause très longue.

On raille parfois les acteurs de la Comédie-Française au sujet des temps qu'ils prennent. C'est s'ils n'en prenaient pas qu'il les faudrait blâmer. Assistez à n'importe quelle grande scène de la vie réelle : vous y observerez des temps parfois immenses relativement au nombre de paroles prononcées.

« Lekain, trouvons-nous dans Larousse, mit un jour six minutes à dire quatre vers, et les représentations duraient une demi-heure de plus toutes les fois qu'il jouait. » Si tous les acteurs d'un théâtre usaient ainsi du droit de s'interrompre, le public risquerait de rentrer chez soi après l'aube.

Mais croyez bien que le public est plein de patience. Si vous prenez un temps utile, il attend d'autant plus volontiers la suite de vos paroles que votre silence est lui-même plus expressif.

Parfois, l'auteur d'une pièce indique le temps à prendre en notant le jeu à exécuter. Dans *Jean Baudry*, le personnage de ce nom s'emporte contre Olivier,

qu'il a élevé, qui lui doit tout, et qui veut lui enlever la femme qu'ils aiment tous deux :

— Soit. J'accepte la lutte. Mais viens avec ta jeunesse toute seule, commence par ôter cet habit qui m'appartient et par remettre tes guenilles, et nous verrons si mes rides ne valent pas tes haillons!

OLIVIER, *bondissant sur lui.* — Monsieur! (*Jean Baudry croise les bras et le regarde. — Olivier recule.*) Vous avez raison; je vois maintenant ma conduite dans toute sa laideur.

Voilà un temps très long, très pathétique.

Le plus souvent, c'est à l'interprète de choisir l'endroit où il doit longuement s'arrêter.

Dans *la Dame aux camélias*, Marguerite vient de fuir Armand. Sans aucun soupçon, il l'attend, seul dans le salon de campagne. Voici les temps qu'il peut prendre.

— Il me semble voir une ombre dans le jardin. C'est elle sans doute (*Il appelle.*) Marguerite! Marguerite! Marguerite! (Un temps.) Personne!... (*Il sort et appelle.*) Nanine! Nanine!... (*Il rentre et sonne.*) Nanine, non plus, ne répond pas. (Un temps.) Qu'est-ce que cela veut dire? (Un temps.) Ce vide me fait froid. Il y a un malheur dans ce silence. (Un temps.) Pourquoi ai-je laissé sortir Marguerite? Elle me cachait quelque chose.

. . . .

Un commissionnaire lui apporte une lettre. Armand la prend.

— C'est bien, laissez-moi! (*Le commissionnaire se retire.*) (Un grand temps.) Cette lettre est de Marguerite... (Un temps.) Pourquoi suis-je si ému?... (Un temps.) Sans doute elle m'attend quelque part, et m'écrit d'aller la retrouver... (*Il va pour ouvrir la lettre.*) Je tremble. (Un temps.) Allons, que je suis enfant!

Prenez des temps; mais n'en abusez pas. Ceux que vous prendrez paraîtront d'autant plus longs et, par conséquent, produiront d'autant plus d'effet qu'ils seront plus éloignés les uns des autres.

« Souvenez-vous de ne rien précipiter, écrivait Voltaire à Mlle Gaussin, d'animer tout... de mettre de grands temps. » Pourtant si, il faut plus d'une fois précipiter le débit, réduire les pauses au minimum. Voltaire parlait sans doute de la mauvaise précipitation, celle qui néglige l'articulation, les inflexions, les pauses essentielles.

CHAPITRE VII

LE VOLUME VOCAL

Ce qui varie encore et beaucoup dans la diction naturelle, c'est le volume de la voix. Il arrive que le **ton** s'élève ou s'abaisse en même temps que le **volume** augmente ou diminue; mais ce ne sont pas moins, n'est-ce pas? deux choses bien distinctes.

Dans la diction naturelle, la voix (nous ne parlons plus ici que de son volume, de son intensité) s'élève en deux cas généraux :

I. Pour mieux se faire entendre. Vous parlez à quelqu'un auprès de vous; vous appelez un passant dans une rue déserte, ou bien, vous trouvant sur le rivage, un pêcheur sur la mer bruyante : trois voix différentes pour exprimer peut-être le même sentiment.

II. Pour aider à l'expression. Écoutez deux personnes qui, à une certaine distance de vous, conversent entre elles. Vous ne saisirez que quelques phrases, quelques mots. C'est, généralement, que la voix qui sert de véhicule à ces mots groupés ou comme isolés a plus de force; c'est, généralement, qu'ils expriment des sentiments plus vifs.

Donc, deux cas généraux dans l'art de la diction. Considérons-les un peu en détail.

1° On augmente la voix dans l'appel.

Dans *l'Ami Fritz*, le joyeux Kobus voit passer devant sa fenêtre le vieux rabbin David :

— Il faut pourtant que je le fasse un peu enrager. (*Appelant.*) Hé! rebbe... rebbe....

2° A proportion du nombre des auditeurs :

Le député vint donc, et fit cette harangue :
« Romains, et vous sénat assis pour m'écouter.... »

LA FONTAINE, *le Paysan du Danube.*

Vous ne faites ici qu'évoquer une situation ; vous n'avez donc qu'à élever tant soit peu la voix. Mais si, comme Brutus ou comme Antoine, dans le *Jules César* de Shakespeare, vous aviez à haranguer, du haut des rostres, la foule tumultueuse emplissant le forum, c'est beaucoup de voix qu'il vous faudrait déployer.

3° C'est d'une voix puissante que Hernani, dont la tête a été mise à prix et qui veut mourir, dit aux valets de Ruy Gomez :

Je vous dis que je suis le proscrit, le rebelle
Hernani!

c'est plus fort encore qu'il répète :

Hernani!

Proportionnellement aux circonstances, vous aurez à faire comme lui lorsqu'il s'agira de proclamer quelque chose.

4° Évidemment, la voix diminue quand, pour une raison ou pour une autre, il ne convient pas qu'on puisse être entendu à quelque distance.

Tartuffe a soin d'étouffer sa voix en disant, par exemple, à Elmire :

Je sais que vous avez trop de bénignité
Et que vous ferez grâce à ma témérité;
Que vous m'excuserez sur l'humaine faiblesse
Des violents transports d'un amour qui vous blesse,
Et considérerez, en regardant votre air,
Que l'on n'est pas aveugle, et qu'un homme est de chair.

5° Dans les pièces réalistes, — j'entends celles où l'auteur a constamment le souci de la vérité, — il faut toujours parler bas quand la situation le veut. Dans le drame romantique, par exemple, on est plus libre. Quand le déploiement de voix, motivé par le sentiment, peut impressionner, il est permis d'y recourir. Il convient même d'y recourir, puisque l'auteur, désireux surtout d'émouvoir, se contente de la vérité conventionnelle.

Un brigand s'introduit, la nuit, dans le palais d'un duc, chez la jeune fiancée d'un vieux duc. Par une prudence élémentaire, il devrait parler bas. Mais combien perdraient de leur puissance les tirades de Hernani à doña Sol!

Ruy Gomez, le duc, survient. Il se trouve en présence non seulement d'un inconnu, mais d'un autre, car don Carlos a surgi d'une armoire. Le roi sait rassurer son féal sujet, qui le loge. Une fois seul, Hernani se parle à lui-même. Au moins devrait-il le faire à voix basse, car personne n'a quitté le palais. Eh bien! non, pour produire l'effet qu'elle doit produire, la fameuse tirade : « Oui, de ta suite, ô roi!... » réclame des intensités vocales.

Mais l'interprète doit, selon nous, en user le moins possible; dans tout ce premier acte, il doit, en baissant la voix de temps à autre, rappeler ce qu'il y a de clandestin dans ce rôle d'amant et de bandit.

6° Le volume augmente dans l'imitation du bruit. Le volume expressif pourrait porter ici le nom d'imitatif.

Il faut rendre vocalement ce *crescendo* de *Notre-Dame de Paris* :

Prêtez donc l'oreille à ce tutti des clochers; répandez sur l'ensemble le murmure d'un demi-million d'hommes, la plainte éternelle du fleuve, les souffles infinis du vent, le quatuor grave et lointain des quatre forêts disposées sur les collines de l'horizon comme d'immenses buffets d'orgue; éteignez-y, ainsi que dans une demi-teinte, tout ce que le carillon central aurait de trop rauque et de trop aigu, et dites si vous connaissez au monde quelque chose de plus riche, de plus joyeux, de plus doré, de plus éblouissant que ce tumulte de cloches et de sonneries; que cette fournaise de musique; que ces dix mille voix d'airain chantant à la fois dans des flûtes de pierre hautes de trois cents pieds; que cette cité qui n'est plus qu'un orchestre; que cette symphonie qui fait le bruit d'une tempête.

7° Dans l'emportement, dans l'enthousiasme, dans tous les sentiments impétueux, la voix généralement se déploie.

Tantôt elle reste forte au cours de phrases entières, de séries de phrases; tantôt elle éclate sur un mot et, tout de suite après, s'affaiblit.

Utile dans la comédie, la voix forte convient surtout au drame, à la tragédie. Mais la voix basse produit aussi de grands effets tragiques, dans la terreur, dans la honte, dans certaines afflictions. Parfois même il convient d'employer la voix aphone. L'exaspération elle-même ne réclame pas toujours, ne permet pas toujours l'éclat de voix. Une profonde erreur serait de croire qu'Oreste doit hurler ses fureurs du premier mot jusqu'au dernier.

Voici les différents volumes qu'il peut employer. Les petites lettres ordinaires, les petites majuscules et les grandes majuscules indiquent les degrés ascendants au-dessus de la voix plus ou moins basse, qui convient aux vers écrits en italiques.

Sourde ironie, mais de moins en moins sourde :

Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance!
Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.
Appliqué sans relâche au soin de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir;
Ta haine a pris plaisir à former ma misère;
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli :

joie terrible :

EH BIEN! JE MEURS CONTENT ET MON SORT EST REMPLI.
OÙ SONT CES DEUX AMANTS? POUR COURONNER MA JOIE,
DANS LEUR SANG, DANS LE MIEN, IL FAUT QUE JE ME NOIE.
L'UN ET L'AUTRE, EN MOURANT, JE LES VEUX REGARDER.
RÉUNISSONS TROIS CŒURS QUI N'ONT PU S'ACCORDER.

Terreur :

Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne?
De quel côté sortir? D'où vient que je frissonne?
Quelle horreur me saisit?

Bonheur :

GRACE AU CIEL, J'ENTREVOI...

Affolement :

DIEUX! QUELS RUISSEAUX DE SANG COULENT AUTOUR DE MOI!

Fureur :

QUOI! PYRRHUS, JE TE RENCONTRE ENCORE?
TROUVERAI-JE PARTOUT UN RIVAL QUE J'ABHORRE?

Étonnement :

Percé de tant de coups, comment t'es-tu sauvé?

Rage :

TIENS, TIENS, VOILA LE COUP QUE JE T'AI RÉSERVÉ.

Stupeur :

Mais que vois-je? A mes yeux Hermione l'embrasse!
Elle vient l'arracher au coup qui le menace!

Épouvante :

Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi!
Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?

Audace, à laquelle se mêle de l'épouvante :

EH BIEN, FILLES D'ENFER, VOS MAINS SONT-ELLES PRÊTES?
POUR QUI SONT CES SERPENTS QUI SIFFLENT SUR VOS TÊTES?
A QUI DESTINEZ-VOUS L'APPAREIL QUI VOUS SUIT?
VENEZ-VOUS M'ENLEVER DANS L'ÉTERNELLE NUIT?

Résignation :

Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne.

Paroxysme du délire :

Mais non, retirez-vous, laissez faire Hermione :
L'INGRATE MIEUX QUE VOUS SAURA ME DÉCHIRER,
ET JE LUI PORTE ENFIN MON CŒUR A DÉVORER.

Pour simplifier, nous avons écrit en mêmes caractères des groupes plus ou moins étendus. Le chapitre suivant expliquera qu'on ne doit pas donner la même intensité vocale à tous les mots qui forment chacun de ces groupes.

CHAPITRE VIII

LA VALEUR

Dans la conversation, il est des mots auxquels, d'une façon ou d'une autre, vous donnez une importance particulière.

Parfois, vous voulez attirer l'attention sur ces mots. Un passant vous demande où se trouve une rue. Vous répondez : « Deuxième à droite, troisième à gauche ». Et si ce laconisme le laisse rêveur, vous dites : « Prenez la DEUXIÈME à votre DROITE, et, dans cette rue, celle que vous cherchez sera la TROISIÈME à votre GAUCHE ». Ces mots en majuscules, vous les avez probablement articulés plus nettement que les autres. Ce sont des **mots de valeur**. Ils appartiennent à la catégorie de ceux qu'on peut particulièrement nommer **mots de valeur de l'idée**.

Souvent, c'est malgré vous, par l'impulsion du sentiment qui vous anime, que vous donnez de l'importance à certains vocables. Un bonheur vous arrive. « Je n'osais l'espérer, dites-vous. Cela me COMBLE DE JOIE. » Mots de valeur, de la catégorie de ceux qu'on peut particulièremet nommer **mots de valeur du sentiment**.

Dans maintes phrases que vous avez à lire, à réciter

(non pas dans toutes), vous devez trouver le mot ou les mots de valeur. Une étude générale vous épargnera bien des hésitations.

MOTS DE VALEUR DE L'IDÉE

1° Celui que l'auteur **souligne** ou place **entre guillemets**, pour le mettre en évidence.

Dans *le Joujou du pauvre*, Baudelaire nous donne une excellente leçon au sujet du mot de valeur. Il s'agit de deux enfants, l'un riche et l'autre pauvre, l'un dans le jardin d'un château, l'autre sur la route extérieure. Mais qu'importe la grille symbolique! Le riche a délaissé son « joujou splendide » et regarde le joujou du « souillon » : un rat vivant.

> Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une *égale* blancheur.

Égale, voilà bien un mot de valeur, et Baudelaire le souligne.

2° Une **citation**, une locution qu'on emprunte :

> Dans nos campagnes de France, à l'automne, quand vient le moment des calmes plats, nos paysans disent que *le temps s'écoute.*
>
> FROMENTIN, *une Année dans le Sahel.*

3° Une **conclusion** :

> Et Jeannot le père, et Jeannotte la mère, et Jeannot le fils virent que le BONHEUR N'EST PAS dans la VANITÉ.
>
> VOLTAIRE, *Jeannot et Colin.*

4° Le mot qui **précise** la chose, la personne, la qualité qu'on indique en signalant que ce n'est pas telle autre :

Ce n'est pas le dernier grain de sable qui fait basculer le plateau de la balance, c'est ce qui ÉTAIT AVANT, lentement accumulé.

JULES CASE, *Jeune ménage.*

Le plus difficile à trouver
N'est pas la plante, c'est SIMONE.

MUSSET, *Simone.*

5° Les mots **opposés** l'un à l'autre :

C'est un grand défaut de se croire PLUS ou MOINS qu'on n'est.

GOETHE.

Il n'y a pas d'homme qui en faisant part de ses jouissances à un ami, n'en JOUISSE DAVANTAGE, ou qui, en lui faisant part de ses chagrins, n'en SOUFFRE MOINS.

BACON.

Les préceptes ne nous apprennent jamais mieux ce qu'il FAUT FAIRE, que lorsqu'ils nous font remarquer ce qu'il FAUT ÉVITER.

CONDILLAC.

6° Les mots **identiques** mis en présence l'un de l'autre :

Comment ne serait-il pas permis de rendre à des ennemis le MAL pour le MAL?

ESCHYLE, *les Khoèphores*[1].

Le MAL est bien nommé le MAL.

Dicton provençal.

7° Les mots d'une **énumération** importante :

Maxime arabe : « Il y a cinq degrés pour arriver à être sage : se TAIRE, ÉCOUTER, se RAPPELER, AGIR, ÉTUDIER ».

FROMENTIN, *une Année dans le Sahel.*

1. Trad. de Leconte de Lisle.

Du parvis au premier étage (de Saint-Sulpice), il y a des colonnes DORIQUES; du premier au deuxième, des colonnes IONIQUES à volutes; enfin, de la base au sommet de la tour même, des colonnes CORINTHIENNES à feuilles d'acanthe.

HUYSMANS, *Là-Bas*.

Ce qui importe ici n'est pas le nombre des colonnes : c'est la diversité des styles.

8° Le **nombre** qu'on veut mettre en évidence :

Il est des insectes qui ont plus de VINGT MILLE facettes de chaque côté de la tête. Les fourmis n'en ont pas autant; mais chez quelques-unes, par exemple chez les mâles de *Formica pratensis*, il n'y en a pas moins de MILLE.

LUBBOCK, *Fourmis, Abeilles et Guêpes*.

9° Les mots qu'on **répète** après une personne ou après soi-même :

LA REINE. — Bon Hamlet, laisse là ton air sombre, et regarde en ami le roi du Danemark. Ne cherche pas toujours, les paupières baissées, ton noble père dans la poussière. Tu sais que c'est le sort commun : tous ceux qui vivent doivent mourir, allant à travers la nature à l'éternité.

HAMLET. — Oui, madame, C'EST LE SORT COMMUN.

LA REINE. — Alors, pourquoi, dans ton malheur, te semble-t-il si particulier?

HAMLET. — SEMBLE, Madame! non, il l'est. Je ne connais pas le mot « SEMBLE ».

Acte I, scène II.

10° Les mots essentiels d'une proposition qui suit une recommandation comme : **notez que, rappelez-vous que** :

Agis de telle sorte que la RAISON de ton ACTION puisse être ÉRIGÉE en une LOI UNIVERSELLE.

KANT.

En somme, tous les mots qui, mis en évidence,

aident surtout à la compréhension de l'idée, et que, pour cette raison, l'auteur pourrait souligner.

On peut considérer comme mots de valeur le titre et même les premiers mots d'un morceau.

MOTS DE VALEUR DU SENTIMENT

Mais songez au retour en Grèce des dix mille soldats de Xénophon, au cri qu'ils poussèrent, après des mois de marches, en apercevant le Pont-Euxin : « La mer! la mer! » Voilà un mot qui exprime non seulement une idée, mais tout un sentiment.

THALATTA! THALATTA! Je te salue, MER ÉTERNELLE! Je te salue dix mille fois d'un cœur joyeux, comme autrefois te saluèrent dix mille cœurs grecs.

HENRI HEINE, *Salut du matin*[1].

Eh bien! dans tout ce que vous avez à dire, partout où il y a un sentiment, il y a un ou plusieurs mots qui, particulièrement, l'expriment. Quand vous vous serez habitué à chercher ces mots de valeur, ils vous sauteront aux yeux. Vous n'aurez plus qu'à les mettre oralement en évidence, lorsqu'il n'y aura pas affectation à le faire.

Quelques exemples.

Courage stoïque :

Vous qui venez ici pour nous voir au passage,
Si l'on parle de nous, rendez-nous témoignage
Que tous deux SANS PÂLIR nous avons écouté
Cette heure qui pour nous sonnait l'éternité.

Didier, dans *Marion Delorme*.

1. Trad. de Gérard de Nerval.

Terreur frissonnante :

O Dieu! sentir le fer ENTRER dans ma poitrine!

Blanche, dans *le Roi s'amuse.*

Vive ironie :

Eh! de quoi voulez-vous que je leur parle? des modes nouvelles, de la pièce qui fait fureur? Eh bien! mais tout cela M'INTÉRESSE BEAUCOUP.

Antony.

Jouissance délicate :

M. Bergeret plongea DÉLICIEUSEMENT la lame de son couteau d'ivoire dans les pages des nouvelles *Mille et une Nuits.*

A. FRANCE, *M. Bergeret à Paris.*

Admiration ridicule :

J'aime SUPERBEMENT et MAGNIFIQUEMENT;
Ces deux adverbes joints font admirablement!

et tous les mots que, dans la scène fameuse, savourent les « femmes savantes ».

LA VALEUR ET LA GRAMMAIRE

Toute espèce de mot, sans nulle exception, peut devenir mot de valeur. Ce qui décide de son sort, c'est l'idée, le sentiment qu'il exprime et aussi l'idée, le sentiment de la phrase, parfois du texte entier où il est placé. Mais on ne peut pas affirmer que sa nature grammaticale n'influe aucunement sur sa valeur. On ne peut pas prétendre que l'article, le pronom et la préposition sont aussi souvent mots de valeur que le substantif, l'adjectif, le verbe, l'adverbe, la conjonction et l'interjection.

D'ailleurs, l'ordre grammatical des exemples suivants vous les fera mieux retenir, et ils vous éclaireront quand vous vous trouverez en présence de cas semblables.

Nom commun :

LE CONTRAIRE des bruits qui courent des affaires ou des personnes est souvent la VÉRITÉ.

LA BRUYÈRE.

Dans le cristal d'une fontaine
Un CERF se mirant autrefois,
Louait la BEAUTÉ de son BOIS
Et ne pouvait qu'avecque PEINE
Souffrir ses JAMBES de FUSEAUX,
Dont il voyait l'objet se perdre dans les eaux.

LA FONTAINE, *le Cerf se voyant dans l'eau.*

Morale : le cerf avait tort de s'enorgueillir de ses cornes et de mépriser ses jambes.

Nom propre :

TRISSOTIN.

Nous avons vu de vous des églogues d'un style
Qui passe en doux attraits THÉOCRITE et VIRGILE.

Reconnaître le charme de ces poètes et les déclarer inférieurs à Vadius, quelle flatterie!

Mais VADIUS :

Vos odes ont un air noble, galant et doux
Qui laisse de BIEN LOIN votre Horace après vous.

Flagornerie plus forte. Peuh! Horace!...

Article :

Napoléon ignore la jalousie du passé.... Mais l'autre, LES autres, il les a toutes.

A. DAUDET, *Notes sur la vie.*

Adjectif :

On dit peu de choses SOLIDES lorsqu'on cherche à en dire d'EXTRAORDINAIRES.

VAUVENARGUES.

Damoiselle belette, au corps LONG et FLUET,
Entra dans un grenier par un trou FORT ÉTROIT.

LA FONTAINE, *la Belette entrée dans un grenier.*

Bien dépeindre sa maigreur, car, ayant engraissé, elle ne peut pas sortir, et voilà toute l'histoire.

Certains auteurs, parlant de leurs ouvrages, disent : MON livre, MON commentaire, MON histoire, etc. Ils feraient mieux de dire NOTRE livre, NOTRE commentaire, NOTRE histoire, etc., vu que d'ordinaire il y a plus en cela du bien d'autrui que du leur.

PASCAL, *Pensées.*

Pronom :

Argan, le « malade imaginaire », veut donner sa fille en mariage au fils d'un médecin.

BÉRALDE. — Ce n'est point là, mon frère, le fait de votre fille et il se présente un parti plus sortable pour elle.

ARGAN. — Oui; mais celui-ci, mon frère, est plus sortable pour MOI.

BÉRALDE. — Mais le mari qu'elle doit prendre doit-il être, mon frère, ou pour ELLE, ou pour vous?

ARGAN. — Il doit être, mon frère, et pour elle et pour MOI.

Verbe :

Le cri victorieux de doña Sol, quand elle arrache à Hernani la fiole où il allait boire le poison :

Je L'AI!

ce cri que Mme Sarah Bernhardt prolongeait si dramatiquement.

M. Dupont-Vernon remarque[1] « que dans toute phrase où l'on trouve un sujet sans qualificatif, un verbe sans adverbe, un complément sans adjectif, il y a presque toujours lieu de considérer le verbe comme le mot de valeur de la phrase », et il cite les vers de Rodrigue, dans *le Cid* :

J'allais de tous côtés ENCOURAGER les nôtres,
FAIRE AVANCER les uns et SOUTENIR les autres,
RANGER ceux qui venaient, les POUSSER à leur tour....

Adverbe :

L'adverbe important a généralement plus de valeur, tout au moins autant que le verbe, l'adjectif ou l'adverbe qu'il modifie.

Et quand le soir viendra, l'air sera doux
Qui se jouera, caressant, dans vos voiles,
Et les regards paisibles des étoiles
BIENVEILLAMMENT souriront aux époux.

VERLAINE, *la Bonne Chanson.*

Ah! dites-moi vraiment,
Est-il un seul de vous qui dans un tel moment
Refusât d'embrasser la pauvre infortunée
Qui s'est à lui SANS CESSE et TOUT A FAIT donnée?

Didier, dans *Marion Delorme.*

En même temps, la charge infernale du cœur battait PLUS fort; elle devenait de PLUS en PLUS précipitée, et à chaque instant de PLUS en PLUS haute.

EDGAR POE, *le Cœur révélateur.*

Préposition :

Que Rome se déclare ou POUR ou CONTRE nous.

Cinna.

1. Dans *l'Art de bien dire.*

Conjonction :

Certains *mais* ont de la valeur. Donnez-en aux *ni* suivants, et vous mettrez mieux en relief l'esprit de Figaro :

> On me dit que, pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celle de la presse; et que, pourvu que je ne parle en mes écrits NI de l'autorité, NI du culte, NI de la politique, NI de la morale, NI des gens en place, NI des corps en crédit, NI de l'Opéra, NI des autres spectacles, NI de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs.
>
> *Le Mariage de Figaro.*

Interjection :

Expression d'un mouvement subit de l'âme, l'interjection a souvent de la valeur. C'est à l'importance de ce mouvement de vous apprendre si vous devez lui en donner, comme à cet amer soupir de doña Sol :

> AH! vous ne m'aimez plus!

comme à cette ardente exclamation de Hernani :

> OH! mon cœur et mon âme,
> C'est toi!

Partie d'un mot :

La valeur peut être seulement sur une syllabe d'un mot :

> La nature n'est pas IM-morale : elle est A-morale.
> *TraDUTtore, traDItore*[1].

Propositions principales :

1. Prononcer : *Tra-dout-to-ré.*

La proposition principale absolue est tantôt la proposition de valeur, si on la compare à la relative :

> LA RAISON DU PLUS FORT EST TOUJOURS LA MEILLEURE :
> Nous l'allons montrer tout à l'heure.
>
> *Le Loup et l'Agneau.*

Tantôt, c'est la relative :

> Rien ne sert de courir; IL FAUT PARTIR A POINT.
>
> *Le Lièvre et la Tortue.*

> Il faut qu'il y ait dans l'éloquence de l'agréable et du réel; MAIS IL FAUT QUE CET AGRÉABLE SOIT RÉEL.
>
> PASCAL, *Pensées.*

Subordonnée :

Ou bien la proposition principale a plus de valeur que la subordonnée :

> Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
> Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
> L'ŒIL ÉTAIT DANS LA TOMBE ET REGARDAIT CAÏN.
>
> V. HUGO, *la Conscience.*

Ou bien la subordonnée a plus de valeur que la principale :

> Peu de chose nous console, PARCE QUE PEU DE CHOSE NOUS AFFLIGE.
>
> PASCAL, *Pensées.*

Incidente :

Relativement à la proposition principale, l'incidente a parfois peu de valeur :

> LE FLOT qui l'apporta RECULE ÉPOUVANTÉ.
>
> *Phèdre.*

> CET ANGE, qu'à genoux je contemple et je nomme,
> D'UN MOT ME TRANSFIGURE ET ME FAIT PLUS QU'UN HOMME.
>
> *Ruy Blas.*

Au contraire, l'incidente a parfois beaucoup de valeur.

Il est bien nécessaire d'employer de l'argent à des perruques, lorsque l'on peut porter des cheveux de son cru, QUI NE COÛTENT RIEN.

L'Avare.

Songez que c'est Harpagon qui parle.

Sur le château de Saint-Germain-en-Laye, qui a été un pénitencier militaire, on lit cette pensée de Marc-Aurèle :

Il est ridicule que tu ne veuilles pas te dérober à tes mauvais penchants, CE QUI EST TRÈS POSSIBLE, et que tu prétendes échapper à ceux des autres, CE QUI NE SE PEUT PAS.

DEGRÉS DE VALEUR

Tout varie dans la diction. Rien de plus variable que la valeur.

1° Il va sans dire qu'elle augmente ou diminue selon l'**importance** de l'**idée** ou du **sentiment**. Notre art consiste surtout à donner aux idées et aux sentiments la valeur qui leur convient. Pour nombre de mots prépondérants que nous venons de citer, l'expression diffère infiniment. Veuillez comparer, par exemple, le terrible *entrer* du vers du *Roi s'amuse* :

O Dieu! sentir le fer ENTRER dans ma poitrine!

et le simple *délicieusement* de la phrase de M. Anatole France :

M. Bergeret plongea DÉLICIEUSEMENT la lame de son couteau d'ivoire dans les pages des nouvelles *Mille et une Nuits.*

2° La valeur augmente quand on **répète** un terme :

Ce portrait est VIVANT. — Il est VIVANT, te dis-je.
Didier, dans *Marion Delorme.*

TRIBOULET, *tâtant le sac où il croit le roi enfermé.*

C'est égal, c'est BIEN LUI. — Je le sens sous ce voile.
Voici ses éperons qui traversent la toile.
C'est BIEN LUI!
Le Roi s'amuse.

3° Quand on recourt à un terme **plus expressif** que celui dont on vient de se servir :

J'AIME, que dis-je aimer? J'IDOLATRE Junie.
Néron, dans *Britannicus.*

4° Quand un mot en **résume** d'autres :

Le père mort, les fils vous retournent le champ,
DEÇÀ, DELÀ, PARTOUT.
LA FONTAINE, *le Laboureur et ses Enfants.*

5° Quand on **énumère**, si toutefois les termes sont de plus en plus importants; ou bien, dans le même cas, lorsqu'on emploie divers **vocatifs** :

... mais aujourd'hui la banqueroute, la hideuse banqueroute est là; elle menace de consumer, *vous*, VOS PROPRIÉTÉS, votre HONNEUR : et vous délibérez.
MIRABEAU.

SCÉLÉRATS, ASSASSINS! vous êtes des *infâmes*,
Des VOLEURS, des BANDITS, des TOURMENTEURS de FEM-
[MES!
Triboulet, dans *le Roi s'amuse.*

Mais, dans cet exposé que nous fait Saint-Simon des qualités de Mme de Pontchartrain, il y a **égalité**, ou à peu près, entre la plupart des mots de valeur :

C'était une femme d'un GRAND SENS, SAGE, SOLIDE, d'une

conduite ÉCLAIRÉE, ÉGALE, SUIVIE, UNIE, qui n'eut rien de bourgeois que sa figure; LIBÉRALE, GALANTE en ses présents et en l'art d'imaginer et d'exécuter des fêtes, NOBLE, MAGNIFIQUE au DERNIER point, et avec cela, MÉNAGÈRE et d'un ordre ADMIRABLE.

6° Dans la **répétition** qui se prolonge, non seulement on varie la valeur, mais on peut parfois l'enlever au mot répété pour la donner à un mot qui lui est uni.

HERNANI *à don Carlos.*

Écoutez. Votre père a fait mourir le mien,
Je vous *hais*. Vous avez pris mon titre et mon bien,
Je vous HAIS. Nous aimons tous deux la même femme,
Je vous HAIS, je vous HAIS, — oui, je te hais dans L'AME.

7° Dans le déroulement d'une idée, les **propositions**, es **phrases** peuvent avoir de plus en plus de valeur, surtout quand elles commencent par les mêmes mots. Si la répétition se prolonge, le *crescendo* de valeur s'interrompt, pour reprendre une ou plusieurs fois.

Mais, bien entendu, quelle que soit la valeur d'une proposition par rapport à une autre, les mots qui forment cette proposition n'ont jamais tous la même valeur.

MANIÈRES DE DONNER LA VALEUR

Vous savez ou, du moins, il dépend de vous de savoir bientôt à quels mots appartient la valeur; mais comment la manifester? Il s'agit de les faire contraster avec les mots qui les entourent. Mais comment encore? Cela dépend de l'idée, du sentiment. Tout d'abord, dites la phrase qui contient le mot ou les mots prépondérants, et demandez-vous : « Est-ce bien ainsi que je parlerais? »

Quelques remarques.

1° Ah! son image est là VIVANTE devant moi, comme dans les premiers jours de son allégresse et de sa joie.

E. POE, *Bérénice*.

Vous **appuyez**, n'est-ce pas? sur *vivante*; vous posez bien l'accent tonique sur le mot (ici, sur la seconde syllabe). Parfois donc, souvent, voilà en quoi consiste la façon de donner la valeur.

Que MESME ton repos enfante quelque fruict.
AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *les Tragiques*.

Bien moins souvent, sur des mots où l'on veut insister, on met un accent tonique sur chaque syllabe, que l'on **détache**. C'est ainsi que don Salluste, ce démon de l'intrigue, peut dire à Ruy Blas :

Je vous l'ai déjà dit et je vous le répète,
JE : VEUX : VO : TRE : BO : NHEUR.

2° Parfois, vous **ralentissez** :

Les marronniers du parc et les chênes antiques
Se berçaient DOUCEMENT sous leurs rameaux en pleurs.
MUSSET, *Lucie*.

Tu connaissais le monde, et la foule, et l'envie,
Et, dans ce corps brisé concentrant ton génie,
Tu regardais aussi la MALIBRAN MOURIR.
MUSSET, *à la Malibran*.

3° Parfois, vous **baissez** le ton :

Sur les lis refleuris de sa gorge féconde,
La Vénus du bassin ramène son bras blanc,
Et son geste, à la fois auguste et nonchalant,
Atteste la JEUNESSE ÉTERNELLE du MONDE.
JEAN TRIBALDY, *Musique de chambre*.

4° Parfois vous **augmentez** le **volume**. En s'adressant à Oreste, après le meurtre de Pyrrhus, Hermione peut donner aux mots de valeur toute une *intensité* vocale :

> TAIS-TOI, PERFIDE,
> Et n'impute qu'à toi ton LÂCHE PARRICIDE.

Et, au moment de le fuir :

> Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
> A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
> TRAÎTRE, qu'elle ait produit un MONSTRE tel que toi.

Dans les *crescendo* de valeur, vous donnez de plus en plus de voix (à moins que la situation, le sentiment ne vous le défende), et vous haussez toujours le ton, excepté souvent à la fin. Dans l'exemple d'*Hernani* cité tout à l'heure, on fait bien de le hausser, tout en développant la voix, jusqu'à (inclusivement) : *je vous* HAIS, *je vous HAIS*, et de prolonger le mot âme dans le ton très grave : *oui, je te hais dans L'AME.*

5° Mais, dans nombre de cas, vous ne devez nullement déployer la voix, ni même *frapper* le mot, c'est-à-dire augmenter son accent tonique :

> Sa dernière maladie (au duc de Lauzun) se déclara sans prélude, presque en un moment, par le plus HORRIBLE de tous les maux, un CANCER dans la bouche.
>
> SAINT-SIMON.

Annoncé par *horrible* et, d'ailleurs, bien assez affreux par lui-même, *cancer* doit être prononcé simplement.

> Personne ne dit de soi, et surtout sans fondement, qu'il est beau, qu'il est généreux, qu'il est sublime ; on a mis ces qualités à un trop haut prix : ON SE CONTENTE DE LE PENSER.
>
> PASCAL, *Pensées*.

Voulez-vous que cette dernière proposition ait de la valeur? Ne lui en donnez pas, et donnez-en, au contraire, aux propositions précédentes.

Mais les mots de valeur à dire tout simplement, il faut les faire précéder d'une pause, eux ou tels mots qui se trouvent avant eux : ... *le plus horrible de tous les maux*, | *un* CANCER.... La pause est un précieux signal de la valeur.

Remarquez bien que valeur n'est pas toujours synonyme de force, d'intensité, loin de là.

Mais du sang de l'un d'eux les sables se teignirent
Et les rugissements de l'un d'eux ⁝ S'ÉTEIGNIRENT.

A. DUMAS, *Charles VII.*

Murs, ville
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise, |
TOUT DORT.

V. HUGO, *Les Djinns.*

6° La plupart du temps, on emploie à la fois plusieurs moyens pour marquer la valeur, — par exemple, changement de ton et changement de mouvement. Pour le seul mot *traître* que profère Hermione, il y a : pause avant et après, explosion sur *traî*, prolongation de cette syllabe, abaissement du ton et forte articulation. Car le mot de valeur est ordinairement très articulé.

CHAPITRE IX

LE DÉBLAI

Déblayer, c'est, n'est-ce pas? enlever de la terre, afin d'aplanir ou de creuser le sol; c'est débarrasser un endroit de choses encombrantes. Dans notre art, c'est négliger à dessein, négliger relativement, tout ce qui, dans une page à dire, n'est pas nécessaire par soi-même.

Le mot *déblayer* est peut-être irrévérencieux envers la littérature, et l'acte qu'il représente le serait lui-même s'il n'avait pour but de mettre en valeur les parties les plus importantes de l'œuvre, de la présenter comme résumée à l'auditeur, et ainsi de la lui faire accepter, aimer, malgré le plus ou moins de longueur de l'ensemble.

Il ne s'agit pas d'un procédé inventé par les déclamateurs. Écoutez quelqu'un vous faisant un récit quelconque : à moins d'appartenir à une classe bien connue de narrateurs ridicules, il évitera de donner de l'importance à quantité de détails, il déblaiera.

Entendons-nous bien. Le déblai ne consiste pas à dédaigner la pensée de l'auteur, à l'escamoter. Il *faut* tout faire entendre, tout articuler, ponctuer, moduler tout ce qui doit être ponctué, modulé. Bien qu'*en*

donnant moins d'importance à certains passages, il faut en exprimer les divers sentiments. Moins d'importance ne signifie certes pas, par exemple, moins de chaleur. Et il faut toujours que certains mots aient plus de relief que leurs voisins.

Ce qui, très souvent, distingue les passages en question, c'est un mouvement plus vif, parfois extrêmement plus vif que celui du passage de valeur; c'est, en tout cas, moins d'insistance, parfois considérablement moins, sur les mots.

Je ne sache pas de meilleur exemple que la fin de la tirade de don Carlos devenu Charles-Quint.

Crescendo de vitesse, de chaleur, de ton, de volume vocal. Des nuances, toutefois; tantôt plus, tantôt moins d'intensité; de-ci de-là, des mots de valeur relative, que nous mettons en italiques :

> Ah! j'étais seul, ⁝ perdu, ⁝ seul devant un *empire*; ⁝
> Tout un *monde* qui *hurle*, ⁝ et *menace*, ⁝ et *conspire*; ⁝
> Le Danois à *punir*, ⁝ le Saint-Père à *payer*, ⁝
> *Venise*, ⁝ *Soliman*, ⁝ *Luther*, ⁝ *François premier*; ⁝
> Mille poignards jaloux *luisant* déjà dans l'ombre; ⁝
> Des pièges, ⁝ des écueils, ⁝ des ennemis *sans nombre*, ⁝
> *Vingt* peuples ⁝ dont un *seul* ferait peur à *vingt* rois, ⁝
> Tout *pressé*, ⁝ tout *pressant*, ⁝ *tout* à faire à la fois; |
> Je t'ai crié : ⁝ — Par *où* faut-il que je commence? |

Le ton baisse, la vitesse diminue :

> Et tu m'as répondu : ||

lentement, gravement :

> — Mon FILS, | par la CLÉMENCE!

Neuf vers et demi sacrifiés en faveur d'un hémistiche; mais sacrifiés relativement, ayant toute la valeur qu'ils avaient dans la pensée du poète.

Voilà comment il faut déblayer; voilà comment, en procédant ainsi de temps à autre, on peut dire, sans lasser le public, les cent soixante-sept vers de la première tirade de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne.

Dans la longue apostrophe de Ruy Blas aux ministres, ce sont des vers comme ceux-ci qu'il faut relativement négliger :

— Nous avons, depuis Philippe quatre,
Perdu le Portugal, le Brésil, sans combattre;
En Alsace Brisach, Steinfort en Luxembourg;
Et toute la Comté jusqu'au dernier faubourg;
Le Roussillon, Ormuz, Goa, cinq mille lieues
De côte, et Fernambouc, et les Montagnes Bleues!

Mais quelle valeur à donner à certains vers! A ceux-ci, par exemple, qu'il faut dire très amplement :

Et lui, votre SEIGNEUR, plein de DEUIL et d'EFFROI,
SEUL, dans l'Escurial, avec les MORTS qu'il foule,
Courbe son FRONT PENSIF sur qui l'EMPIRE CROULE!

et surtout à ces derniers vers, qui réclament tout le volume vocal :

*Et l'AIGLE IMPÉRIAL, qui, jadis, sous ta loi,
Couvrait le MONDE ENTIER de TONNERRE et de FLAMME,
Cuit, PAUVRE OISEAU PLUMÉ, dans leur MARMITE INFAME!

Et, dans tout le morceau, quelle variété dans la durée des pauses! Beaucoup, beaucoup, de très courtes; mais quelques-unes qui sont des temps considérables.

Ce grand peuple espagnol aux membres énervés, :
Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez, |
Expire dans cet antre où son sort se termine, |
Triste comme un lion mangé par la vermine. |||

Une invocation commence :

— Charles-Quint, || dans ces temps d'opprobre et de [terreur, |
Que fais-tu dans ta tombe, | ô puissant empereur?

Vous concevez bien, n'est-ce pas? comment on peut éviter la monotonie dans cette longue tirade où, d'ailleurs, tant de sentiments doivent être rendus : raillerie, mépris, indignation, vénération, douleur, mysticisme....

Déblayez, déblayez, et, de-ci de-là, appuyez, traînez, insistez.

CHAPITRE X

L'OPPOSITION

Ne craignons pas de le répéter : dans une bonne diction, tout varie fréquemment.

Considérons les cas où le changement d'expression doit diviser un groupe de phrases ou de simples mots en deux parties distinctes.

Qui ne verrait la nécessité d'une telle opposition entre les portraits d'un riche et d'un pauvre que nous peint La Bruyère?

> Giton a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée; il parle avec confiance... *Etc.*
>
> Phédon a les yeux creux, le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre; il dort peu et d'un sommeil fort léger; il est abstrait, rêveur, et il a avec de l'esprit l'air d'un stupide... *Etc.*
>
> *Des Biens de fortune.*

Pour le premier morceau, la voix plutôt forte, le ton plutôt haut, le mouvement vif, de l'aisance, de l'épanouissement. Pour le second morceau, tout le contraire.

Nous avons choisi une antithèse absolue; mais combien, combien d'autres pages à diviser ainsi!

Dans *le Vase brisé*, de M. Sully-Prudhomme, — ce charmant bibelot dont on fait si fréquemment usage qu'il devrait être réduit en miettes, — les trois premières stances doivent être dites très simplement, bien qu'avec délicatesse; mais les deux autres réclament un ton plus grave, un mouvement ralenti, toute une émotion concentrée. Il ne s'agit plus d'un objet qu'on peut remplacer : il s'agit du pauvre cœur humain.

Dans une seule phrase, l'opposition peut exister. Par exemple, dans celle-ci de *Ruy Blas* :

Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche.

Sur *penche*, il convient de diminuer et de baisser la voix.

Rappelez-vous ce verset de l'Évangile :

Et aussitôt il s'éleva sur la mer une si grande tempête que la barque était couverte de flots; et lui cependant dormait.

Deux propositions principales : pour la première, quelque intensité ; pour la seconde, de la sérénité.

Ce sont là de légères nuances. Encore faut-il les rendre sensibles.

L'EFFET

L'**effet**, lui, est une opposition très nette, très frappante.

Un passage d'*Antony*, dans le grand monologue :

Elle vient, s'applaudissant de m'avoir trompé, et, dans les bras de son mari, elle lui racontera tout... elle lui dira

que j'étais à ses pieds... oubliant mon nom d'homme, et rampant; elle lui dira qu'elle m'a repoussé, puis, entre deux baisers, ils riront de l'insensé Antony, d'Antony le bâtard!... Eux rire... mille démons! (*Il frappe la table de son poignard et le fer y disparaît presque entièrement. Riant.*) Elle est bonne, la lame de ce poignard!

Intensité croissante jusqu'à *démons*, où se produit tout l'éclat. Un temps. Puis, en un rire, très simplement, comme satisfait d'une marchandise : *Elle est bonne, la lame de ce poignard!*

Ce qui est mauvais, très mauvais, c'est l'effet qui paraît cherché, voulu.

Et il ne faut pas abuser de l'effet. Il ne faut surtout pas solliciter l'applaudissement.

Écoutez Talma : « Lekain se défendit donc de cet amour des applaudissements qui tourmente la plupart des acteurs et les font souvent s'égarer; il ne voulut plaire qu'à la partie saine du public. Il rejeta tout ce charlatanisme du métier, et pour produire un véritable effet, il ne visa point aux effets; aussi fut-il peut-être un des acteurs les moins applaudis de son temps, surtout dans la dernière partie de sa carrière, mais il fut le plus admirable, et rendit plus familière la tragédie, sans lui ôter ses majestueuses proportions. »

LA TRANSITION

La plupart du temps, l'opposition doit être atténuée, en ce sens que la seconde tonalité doit commencer par une demi-teinte où quelque chose de la première se manifeste.

Prenons la fin de *la Nuit d'octobre* :

Et toi qui, jadis, d'une amie
Portas la forme et le doux nom,
L'instant suprême où je t'oublie
Doit être celui du pardon.
Pardonnons-nous; — je romps le charme
Qui nous unissait devant Dieu.
Avec une dernière larme
Reçois un éternel adieu.
— Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours!
Dis-moi quelque chanson joyeuse,
Comme au premier temps des beaux jours.
. . . .
Viens voir la nature immortelle
Sortir des voiles du sommeil;
Nous allons renaître avec elle
Au premier rayon du soleil![1]

Toute une douleur étreint le Poète au moment où il prononce le suprême adieu. Il va s'en délivrer, mais peu à peu. Aux premiers vers de son exhortation à la Muse, quelque chose doit donc subsister de l'émotion qu'il vient d'éprouver, quelque chose qui se dissipera enfin, comme disparaissent dans l'aube les dernières ombres de la nuit.

1. Charpentier, édit.

CHAPITRE XI

L'IMITATION

Pour traiter de l'imitation au point de vue théâtral, il faudrait tenter une classification des tempéraments qui différencient les individus de l'espèce humaine; essayer de montrer l'influence de la position sociale, de la profession sur le geste et sur la parole; étudier les rôles qui personnifient des catégories très distinctes, tels que Hamlet, lady Macbeth, Othello, Polyeucte, Phèdre, Harpagon, Tartuffe... sans oublier Coupeau; parler des acteurs qui se sont surtout distingués par l'imitation; citer, entre autres, Adolphe Dupuis, qui, dans *le Nabab*, avait si parfaitement l'accent, le type marseillais; constater le progrès accompli, suscité par le Théâtre-Libre; arriver à M. Gémier, par exemple, qui — dans un acte de M. Mirbeau, *le Portefeuille* — réalisa un effroyable, un lamentable miséreux, sachant à peine exprimer sa pensée embryonnaire.

Cette étude, nous ne pouvons ici que l'esquisser à grands traits, la plupart de nos lecteurs ne nous demandant pas une initiation complète à l'art théâtral. Encore beaucoup d'entre vous ont-ils besoin d'un talent d'imitation. Comment lire une scène quel-

conque, réciter une fable, sans avoir tant soit peu ce talent?

Il va sans dire qu'une personne lisant le dialogue entre le Malade imaginaire et Louison n'a pas à prendre tour à tour la voix même d'un bonhomme d'un certain âge et celle d'une fillette; mais dans la voix du lecteur et, à plus forte raison, dans celle du récitateur, le ton doit indiquer l'âge et parfois le sexe du personnage qui parle. En interprétant La Fontaine, ce serait passer du réalisme à la folie que d'imiter des cris d'animaux : on n'en doit pas moins, par le ton, par le volume vocal, montrer le caractère, la puissance ou la faiblesse de l'animal auquel on prête la parole humaine.

« Va-t'en, chétif insecte, excrément de la terre! »

dit le lion, d'une voix chaude, grave, relativement forte, en roulant bien les *r*. Mais c'est d'une voix fine et légère que le moucheron répond :

« Penses-tu... que ton titre de roi
Me fasse peur ni me soucie?
Un bœuf est plus puissant que toi;
Je le mène à ma fantaisie. »

Rien ne doit vous être indifférent de ce qui, dans la voix, dans la parole, peut marquer le tempérament d'un individu. Voici un sanguin : sa voix vibre, éclate; son débit se précipite. Voici un nerveux : des saccades se manifestent dans le sien. Voici un lymphatique : mollesse d'articulation, lenteur du débit, blancheur de la voix. On ne rencontre pas fréquemment des types aussi tranchés, et, chez eux-mêmes, ces particularités ne se révèlent pas constamment;

mais il faut noter l'influence du tempérament sur la voix, sur la parole. Souvent, chez l'homme en pleine santé, l'organe a de l'ampleur, de la vigueur; les mots, nettement articulés, se succèdent lestement. Chez le malade, il y a souvent une fêlure, une brisure dans le son, une faiblesse, une lenteur dans l'élocution. Il suffit qu'Argan, le faux malade, se croie en danger de mort pour que sa voix agonise.

Et, au point de vue social, qu'est-ce que le personnage qui parle par votre bouche? Posez-vous cette question, car, parmi tant d'autres choses et malgré tant d'exceptions, voici ce qu'il faut observer : un chef a envers ses subalternes cette dureté vocale et cette ferme articulation en quoi consiste le ton autoritaire; le pauvre diable qui s'adresse à un puissant parle plutôt bas, avec plus ou moins d'hésitation; l'avocat, l'homme habitué à phraser en public, articule, module avec aisance; le diplomate, le savant, le penseur prennent des temps, pèsent leurs paroles; le prêtre a une onctuosité qui le distingue du militaire, par exemple.

L'ouvrier ne parle généralement pas comme le bourgeois; mais il y a l'ouvrier qui ne s'enivre pas, et il y a celui dont la voix enrouée, aphone, décèle le vice. Tel celui que nous montre François Coppée dans le récit intitulé *le Père*.

L'homme revint encore ivre le lendemain,
Mais, s'arrêtant au seuil, ne leva point la main
Sur sa femme, depuis que c'était une mère.
Le regard noir de haine et la parole amère,
Celle-ci se tourna vers son horrible amant
Qui la voyait bercer son fils farouchement,
Et, raillant, lui cria :
« Frappe donc! Qui t'arrête? »

. . . .
Mais le père, accablé, ne parut point l'entendre,
Et, fixant sur son fils un œil stupide et tendre,
Craintif, ainsi qu'un homme accusé se défend,
Il murmura :
« J'ai peur de réveiller l'enfant! »

La femme et l'homme doivent avoir l'accent, le grasseyement des ouvriers parisiens, et l'homme une voix rauque, alcoolique.

Tous les défauts de la voix et de l'articulation, vous devez, dans la diction imitative, pouvoir les adopter. Il vous faut, à l'occasion, le nasillement des notaires, des greffiers de l'ancienne comédie, le chevrotement du vieillard, le zézaiement de l'enfant, le balbutiement du timide, le bégaiement de Brid'oison.

Créez des types, et, jusqu'aux confins du ridicule, restez vrai.

Tâchez d'avoir vraiment l'accent du pays, de la région où votre personnage est né. Il n'est pas facile d'imiter le français des divers étrangers, des divers provinciaux. Cet art nécessite une certaine connaissance des idiomes, sans laquelle on donne à un Anglais, à un Provençal, des inflexions, des prononciations qui ne leur conviennent nullement. Un comédien, dans le rôle de Petit-Jean, ne doit pas se contenter d'un vague accent paysan : il doit parler comme un Picard.

En terminant cette étude sommaire, choisissons un des grands rôles dont nous faisions mention au commencement du chapitre. Comment parle Othello?

Qu'est-ce que cet homme? Son tempérament, d'abord. Nerveux, on ne peut guère l'être plus que lui : il tombe en convulsions. Et il dit lui-même qu'il

est sanguin : « Par le ciel, mon sang commence à gouverner mes forces raisonnables ». D'autre part, s'il n'était pas robuste, il n'eût pas supporté toutes les fatigues de sa vie de guerrier et ne serait pas tout prêt à en subir d'autres. Nervo-sanguin et vigoureux. Donc, une voix parfois chaude, sonore, éclatante. Pas toujours, car, chez de telles natures, des affaissements succèdent aux impétuosités. Ce Maure ou plutôt ce nègre (maints détails indiquent sa couleur) a d'ailleurs les indolences de sa race. Dans le bonheur, ce qu'il dit à Desdémona, il le dit d'une voix très douce, avec un grand charme. Mais cette voix n'est jamais bien distinguée, bien fraîche, bien pure. Il dit qu'il « n'a pas ce don des propos doucereux qu'ont les assidus des boudoirs »; qu'il « descend la pente des années, bien que cela ne soit pas très apparent ». Enfin, relativement à nos mœurs, c'est à peine un civilisé, et, dans ses exclamations de colère, quelque chose de guttural doit rappeler non seulement les langues africaines, mais le cri des bêtes féroces.

L'HARMONIE IMITATIVE

Consciemment ou non, l'écrivain imite parfois le bruit de ce dont il parle, ou, du moins, emploie des syllabes dont la réunion produit à l'oreille l'impression de ce dont il parle. Il convient que, par la netteté de votre articulation, vous aidiez l'auditeur à éprouver cette impression.

On nomme **assonance** la répétition d'une voyelle en des mots voisins.

Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire.

Grâce à l'acuité de l'*i*, ce vers de Racine ne vous produit-il pas l'impression d'une douleur aiguë?

On nomme **allitération** la répétition d'une consonne en des mots voisins.

Un Frais parFum sortait des touFFes d'asPHodèle;
Les souFFles de la nuit Flottaient sur Galgalla.

V. Hugo, *Booz endormi.*

Voilà bien, n'est-ce pas? le doux bruit du zéphir?

Donnez donc de la valeur aux voyelles, aux consonnes répétées.

Mais cette valeur doit varier selon les expressions de sentiment.

Pour qui Sont Ces Serpents qui Sifflent Sur vos têtes?

Quoi de plus terrible que ces sifflements que croit entendre Oreste? Appuyez fortement sur l'articulation du *c* ou de l'*s*. Mais adoucissez la même articulation dans cette strophe de Lamartine, si pleine de mélancolie :

AinSi tout Change, ainSi tout paSSe;
AinSi nous-mêmes nous paSSons,
HélaS! Sans laiSSer plus de traCe
Que Cette barque où nous gliSSons
Sur Cette mer où tout S'effaCe.

Le Golfe de Baïa.

Le faible bruit de la barque glissante, et c'est tout.

Bien entendu, il faut atténuer autant que possible l'assonance ou l'allitération cacophonique. Si vous aviez à dire l'abominable vers de Voltaire, peut-être pourriez-vous, par une ponctuation excessive, le rendre à peu près acceptable :

Non, || il n'est rien que Nanine | n'honore.

D'autre part, voici un excellent ternaire de Coppée où il convient, pour rendre la triple chute d'un corps, de marquer chaque césure :

L'ostensoir | rebondit | par trois fois | sur la pierre.

La Bénédiction.

CHAPITRE XII

L'ÉMOTION

Nous avons étudié tous les moyens matériels de manifester l'émotion par la parole.

Tous? A peine avons-nous parlé de la chaleur. La **chaleur** consiste parfois, mais seulement en partie, en une rapidité du débit fermement articulé; mais c'est aussi une qualité du timbre, et les qualités du timbre, on ne peut guère les acquérir. Dans l'expression des sentiments vifs ou profonds, tâchez d'avoir de la chaleur.

Mais le meilleur conseil à vous offrir est celui-ci : quand vous devez paraître ému, soyez-le **réellement**, plus ou moins.

Voulez-vous vous rendre compte si vous avez la vocation d'un acteur, d'un lecteur dramatique? Lisez une œuvre poignante : si vos yeux ne se mouillent pas, si vous ne sentez rien en vous, cette vocation n'est pas la vôtre.

Faites l'expérience avec *le Roi Lear*. Arrivez au passage où ce vieillard, que le malheur a contribué à rendre fou, vient de s'éveiller sur un lit de camp et parle à sa tendre fille.

CORDÉLIA. — Comment va mon royal seigneur? comment se porte Votre Majesté?

LEAR. — Vous me faites grand tort en m'enlevant du tombeau. Tu es une âme bienheureuse; mais moi, je suis attaché sur une roue de feu, si bien que mes larmes brûlent comme du plomb fondu.

CORDÉLIA. — Sire, me connaissez-vous?

LEAR. — Vous êtes un esprit, je le sais. Quand êtes-vous morte?

CORDÉLIA. — Toujours, toujours si égaré!

LE MÉDECIN. — A peine est-il éveillé. Laissons-le seul un moment.

LEAR. — Où ai-je été? Où suis-je? Est-ce la belle clarté du jour? Je suis puissamment abusé. Je mourrais certainement de pitié en voyant un autre à ma place. Je ne sais que dire. Je ne jurerais pas que voici mes mains. Voyons, je sens que cette épingle pique. Si je pouvais me rendre compte de mon état!...

CORDÉLIA. — Oh! regardez-moi, Sire, et levez les mains pour me bénir. — Non, Sire, vous ne devez pas vous agenouiller.

LEAR. — Je vous en prie, ne vous moquez pas de moi je suis un bon vieux radoteur de quatre-vingts ans et davantage, pas une heure de plus ni de moins, et, pour tout dire, je crains de n'être pas dans mon parfait bon sens. Il me semble vous connaître, et connaître cet homme. Pourtant, je doute, car j'ignore absolument quel est ce lieu, et j'ai beau faire, je ne peux pas me rappeler ces habits, ni savoir où j'ai logé la nuit dernière. Ne riez pas de moi, car aussi vrai que je suis un homme, je crois que cette dame est Cordélia, mon enfant.

CORDÉLIA. — Et c'est bien moi, bien moi.

LEAR. — Vos larmes sont-elles humides? Oui, ma foi. Je vous en prie, ne pleurez pas. Si vous avez du poison pour moi, je le boirai. Je sais que vous ne m'aimez pas. Vos sœurs m'ont fait du mal, il m'en souvient, et cela sans raison. Vous en avez une, vous.

CORDÉLIA. — Aucune, aucune.

LEAR. — Suis-je en France?

KENT. — Dans votre propre royaume, Sire.

LEAR. — Ne me trompez pas.

LE MÉDECIN. — Rassurez-vous, ma bonne dame : la grande crise, vous le voyez, est passée. Néanmoins, il y a danger à ramener son esprit sur le temps écoulé. Priez-le de rentrer. Ne le troublez plus jusqu'à ce qu'il se soit mieux calmé.

CORDÉLIA. — Plairait-il à Votre Altesse de marcher?

LEAR. — Il vous faut de la patience avec moi. Je vous en prie, oubliez et pardonnez : je suis vieux et insensé.

Acte IV, scène VII.

L'homme et la femme qui ne pleurent pas dès la première lecture de ces deux rôles ne les joueront, ne les liront jamais bien.

A qui nous opposerait la fameuse opinion contenue dans le *Paradoxe sur le Comédien*, nous soumettrions d'abord ces lignes de Talma[1] :

« Après avoir avancé que « c'est à la nature à donner « au comédien les qualités extérieures, la figure, la « voix, la *sensibilité*, le jugement et la finesse, et que « c'est à l'étude des grands maîtres, à la pratique du « théâtre, au travail, à la réflexion, à perfectionner « les dons de la nature », ce qui est parfaitement juste, il (Diderot) ajoute plus loin, par une contradiction incroyable, « qu'il veut au grand acteur beaucoup de « jugement, qu'il le veut spectateur *froid et tranquille* « de la nature humaine, et qu'il ait par conséquent « beaucoup de finesse et *nulle sensibilité*. »

Et maintenant, une parenthèse.

Le *Paradoxe sur le Comédien* ne serait pas de Diderot. C'est ce que, tout récemment, a tenté de prouver M. Ernest Dupuy. Ce livre glorieux serait surtout une compilation de Naigeon, éditeur et ami de Diderot. Quel éditeur! quel ami!

1. *Réflexions sur Lekain et sur l'Art théâtral.*

Écoutez M. Gustave Larroumet :

« La matière première sur laquelle Naigeon a opéré est une courte dissertation, un simple article, comme nous dirions aujourd'hui, écrit par Diderot en 1770 et par lui envoyé à son ami Grimm, qui en faisait deux lettres pour sa *Correspondance*. Cet article, écrit de verve et d'un seul jet, d'une forme vive et d'une logique serrée, avait été inspiré à Diderot par un petit livre sur l'art théâtral, qui venait de paraître en ce moment-là, un petit livre qui n'était pas bon et que le philosophe, tout impulsif et spontané, avait éprouvé le besoin de réfuter en quelques pages. On trouvera cet article dans les œuvres de Diderot sous le simple titre d'*Observations sur l'art du comédien*[1]. »

« De cet article, Naigeon s'empare pour en changer l'esprit et la forme, pour le gonfler moitié par un délayage de son cru, moitié par une quantité de petits plagiats. Il en gâte la pensée et le style, il en fait le plus incohérent mélange d'idées et d'anecdotes, un centon souvent inintelligible; il inscrit en tête de son travail le titre de *Paradoxe sur le Comédien*, le met au net, garde par devers lui sa minute — celle-là même qu'a retrouvée M. Dupuy — et envoie la copie à Saint-Pétersbourg, où elle est encore, et où Dugour-Gourof en a tiré une seconde copie, pour la livrer en 1830 à l'admiration des critiques français[2]. »

Quant à cette opinion que l'acteur doit rester insensible, opinion contenue dans l'article que discute

1. Titre exact : *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les Acteurs anglais* (t. VIII de l'édition Garnier).

2. Feuilleton du *Temps*, du 1er septembre 1902.

Talma et dont parle M. Larroumet, elle joint une erreur à une vérité.

L'erreur. — L'acteur éprouve et doit éprouver, au moins en partie, les sentiments qu'il interprète. Il ne pleurerait pas s'il n'était pas réellement ému. S'il ne l'était pas, il serait le seul artiste que l'art laisserait insensible. S'il ne s'émeut pas, quelque chose de faux se décèle dans son jeu, dans sa voix.

La vérité. — Une possession de soi-même se mêle et doit se mêler à son émotion. S'il s'abandonnait par trop aux sanglots, il deviendrait incompréhensible ; s'il s'abandonnait par trop à la colère, il tuerait réellement l'acteur qu'il fait semblant de poignarder. Il ménage ses forces, et comment pourrait-il ne pas les ménager, lui qui, chaque soir, doit les recouvrer toutes ?

Citons encore Talma. En sa longue carrière, il a tant cité les autres !...

« Si l'acteur n'est pas doué d'une sensibilité au moins égale à celle des plus sensibles de ses auditeurs, il ne pourra les émouvoir que faiblement ; ce n'est que par un excès de sensibilité qu'il parviendra à produire des impressions profondes, et à émouvoir même les âmes les plus froides. La force qui soulève ne doit-elle pas avoir plus de puissance que celle qu'on veut ébranler ? Cette faculté doit être même chez l'acteur, je ne dirai pas plus grande et plus forte que chez le poète qui a conçu ces mouvements de l'âme reproduits au théâtre, mais plus vive, plus rapide, plus puissante sur ses organes. En effet, le poète ou le peintre peuvent attendre, pour écrire ou pour peindre, le moment de l'inspiration. Chez l'acteur, l'inspiration doit avoir lieu instantanément et à

sa volonté; et pour qu'il l'ait ainsi à commandement, pour qu'elle soit soudaine, vive et prompte, la sensibilité ne doit-elle pas être en quelque sorte chez lui surabondante? De plus, il faut que son intelligence soit là toujours en éveil, agissant de concert avec sa sensibilité pour en régler les mouvements et les effets; car il ne peut, comme le peintre et le poète, effacer ce qui est fait. »

Ce que Talma a tort de ne pas reconnaître, c'est que l'acteur, dès lors qu'il peut régler les mouvements et les effets de sa sensibilité, ne ressent généralement pas dans une situation fictive la profonde émotion que lui causerait la même situation dans la vie réelle. L'émotion de l'acteur est une **émotion spéciale**. Il peut lui arriver, un moment, d'oublier qu'il se trouve en scène, devant un public. Gil Naza, l'admirable créateur de Coupeau, disait qu'un soir, durant quelques minutes, après je ne sais combien de représentations de *l'Assommoir*, il avait réellement *vécu* son rôle. Mais la plupart du temps, l'acteur sait très bien qu'il *joue*. L'émotion, son émotion à lui, c'est une bête impétueuse qu'il enfourche à son gré et dont, à son gré, il descend.

Et ce qui est vrai pour l'acteur est vrai pour le simple récitateur, pour le lecteur. L'orateur lui-même doit se posséder, malgré toute l'émotion que doit lui faire éprouver sa sincérité.

Un exercice utile est de passer instantanément d'un morceau très pathétique à quelque banalité, à quelque plaisanterie.

CHAPITRE XIII

LE SENS APPARENT ET LE SENS RÉEL

L'expression exacte peut différer de l'expression que semble imposer le sens des mots. Pour discerner le sentiment à donner à une pensée, il faut parfaitement se rendre compte de ce qui la précède, la suit, des circonstances où elle est émise, du caractère de qui l'émet.

Joyeux vous-même, vous assistez à une réjouissance magnifique, dans un parc qui en est le digne décor. Vous vous écriez en toute allégresse :

Cette fête est fort belle, et ce parc, merveilleux!

Au contraire, c'est avec mélancolie, avec ennui, — non sans admiration, d'ailleurs, — que, — dans *la Rencontre*, de M. Léon Dierx, — Fabien dit ce vers, le soupire.

Cette fête est fort belle, et ce parc, merveilleux!
Mais rien de tout cela ne me distrait. Mes yeux
Ne savent qu'y chercher l'image de l'absente.

Oronte, espérant un éloge, désire l'avis d'Alceste sur le sonnet qu'il vient de lire.

ALCESTE.

Monsieur, cette matière est toujours délicate,
Et sur le bel esprit, nous aimons qu'on nous flatte.

Mais un jour, à quelqu'un dont je tairai le nom,
Je disais, en voyant des vers de sa façon,
Qu'il faut qu'un galant homme ait toujours grand empire
Sur les démangeaisons qui nous prennent d'écrire;
. . . .

ORONTE.

Est-ce que vous voulez me déclarer par là
Que j'ai tort de vouloir?...

ALCESTE.

Je ne dis pas cela.

Or, c'est parfaitement *cela* qu'il a dit, et ce « je ne dis pas cela », qu'il va répéter, doit de moins en moins ressembler à une protestation réelle, avoir de moins en moins de valeur. Par un reste de courtoisie, le misanthrope daigne recourir à une précaution oratoire; mais il ne peut pas s'appliquer à mentir.

Examinez, creusez. Le sens qui apparaît de prime abord recouvre plus d'une fois un tout autre sens.

CHAPITRE XIV

LA TRANSPOSITION

Vous lisez ou récitez devant une ou quelques personnes; à peine vous proposez-vous d'interpréter une œuvre; votre intention se borne presque à la faire connaître : vous n'avez nul besoin d'élever la voix, de donner n'importe quelle grande intensité, de prolonger les pauses; il vous suffit d'être clair et naturel. C'est la **diction intime**.

Appelons **moyenne** la diction qui, tout en gardant un certain caractère d'intimité, doit donner à l'œuvre la vie de l'interprétation. Elle convient à la récitation devant un public restreint, à la lecture, même devant un assez nombreux auditoire; elle convient à la simple conférence. Elle doit tout exprimer nettement, bien qu'avec une modération relative.

Enfin, au théâtre, à la tribune, en chaire, on recourt à la **grande diction**. C'est l'expression à son maximum d'intensité.

Donc, trois dictions, ou plutôt trois degrés de l'unique diction, au premier desquels les sentiments doivent déjà être indiqués, mais avec un minimum d'expression. Les musiciens, les chanteurs disent qu'ils **transposent** quand ils jouent, quand ils chan-

tent un morceau dans un autre ton que celui où il est écrit : ce qui distingue une diction d'une autre, c'est une transposition, non pas du ton, des inflexions, mais du volume vocal, de l'intensité expressive.

Et voici l'occasion de vous recommander trois études : **l'étude simplement mentale**, où l'on prend connaissance du texte, de la situation, du personnage; la **première étude orale**, où l'on parle à mi-voix, où l'on esquisse l'expression; la **seconde étude orale**, où l'on s'exerce à toute l'intensité de la grande diction en public. Par cette méthode, vous ferez un bon travail et vous économiserez vos forces.

LA LECTURE

A une première lecture, il est généralement très difficile, sinon impossible, de bien lire. Alors même qu'on pénètre suffisamment la pensée de l'auteur, on ne l'interprète pas d'une façon satisfaisante; on commet des fautes d'élocution plus ou moins perceptibles. Quand vous avez à lire en public, appliquez-vous donc, chez vous, à une étude préalable du texte et lisez-le plusieurs fois à voix haute.

Exercez-vous à lire des yeux le plus de mots possible après ceux que vous lisez des lèvres, et aussi à profiter des temps que vous avez à prendre pour jeter un coup d'œil sur la suite du texte. Plus vous réduirez l'imprévu, plus vous réduirez le danger.

Nous disions que la lecture demande la diction moyenne : nous pensions particulièrement à celle que l'on fait assis. Les lectures populaires de pièces théâtrales comportent toute une part d'action, surtout si elles ont lieu sur une large estrade, sur une véritable

scène, et permettent, par conséquent, une expression plus intense. On peut les assimiler aux répétitions où les acteurs ont encore la brochure à la main.

L'opinion contraire a sa logique. Une lecture devrait rester une simple lecture. Mais, telle quelle, elle ne pourrait suffisamment émouvoir ni même intéresser tout un public durant toute une succession de scènes.

LIVRE V

LE GESTE

LIVRE V

LE GESTE

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Geste signifiera parfois dans notre pensée **mimique générale**, ou **élément quelconque de la mimique.** Un jeu de physionomie n'est-il pas un geste du visage? Une attitude n'est-elle pas un geste du corps?

En réalité, il n'y a qu'un langage, tantôt mimique, tantôt verbal, le plus souvent mimique et verbal à la fois. L'enseignement de la diction doit le moins possible décomposer le langage; dès que l'élève apprend à exprimer quoi que ce soit au moyen de la parole, il doit apprendre à le mimer.

Une physionomie, un geste, une attitude aide à trouver l'inflexion juste. Si vous avez bien dit les phrases qui nous ont servi à la première étude de l'inflexion (p. 142 et suivantes), vous les avez, probablement, bien mimées. Reprenez-les, en observant quelle expression du visage, des bras, du corps accompagne l'expression orale.

Plus d'une fois, l'expression mimique précède l'expression orale. La première se produit souvent pendant l'aspiration; la seconde, toujours pendant l'expiration. Souvent, la première suffirait; les mots qui la suivent forment avec elle une sorte de pléonasme.

Lorsqu'on écoute quelqu'un, lorsqu'on est seul avec soi-même, il arrive fréquemment qu'on se livre à toute une mimique. Au théâtre, il y a donc un art d'écouter. Selon la situation où l'on se trouve, selon le caractère du personnage qu'on représente, il faut, par la seule expression mimique, indiquer tout ce qu'on éprouverait si, dans la vie réelle, on entendait ce qu'on entend. Un comédien peut rendre une scène muette aussi éloquente que s'il avait à tenir de nombreux propos. Ne vous est-il pas arrivé de lire une pièce après l'avoir vu jouer et de vous dire, au sujet de tel acteur : « Eh quoi! c'est là tout son rôle? » Quelques mots de-ci de-là, voilà tout ce qu'il a prononcé; mais son rôle ne consistait pas seulement en paroles verbales : il consistait aussi en tout ce que l'idée de l'auteur pouvait lui inspirer de paroles mimiques.

Il n'y a qu'un langage, perçu tantôt par l'oreille, tantôt par l'œil, généralement par l'œil et l'oreille, et ce que nous avons dit de la diction, nous le disons de la mimique : elle doit être claire (c'est-à-dire nette, évidente); elle doit être vraie; elle doit être belle. Claire avant tout : à quoi servirait qu'elle convînt à ce qu'il s'agit d'exprimer si le spectateur ne pouvait la distinguer?

Nous l'étudierons donc d'abord en elle-même, sous le rapport de la netteté; nous passerons à son application, et nous l'envisagerons enfin au point de vue de la beauté.

CHAPITRE II

MÉCANISME DE LA MIMIQUE

Vous exprimez votre pensée à quelqu'un tout près de vous : il voit le moindre de vos mouvements, ceux de vos traits aussi bien que les autres. Mais parler et par conséquent mimer en public, c'est s'adresser à des spectateurs dont quelques-uns au moins sont à une distance telle que des jeux de physionomie, des gestes simplement esquissés sont pour eux plus ou moins imperceptibles. Il est tout aussi évident que, même sur le spectateur le plus près, l'idée, tout au moins le sentiment à exprimer, produira d'autant plus d'impression que l'expression mimique sera plus nette, plus claire.

Appliquez-vous d'abord à donner plus de netteté, de clarté aux éléments qui vont vous servir à ce langage. Regardez-vous dans une glace, sinon dans plusieurs, et travaillez.

Ouvrez grandement les paupières. Fermez-les plus ou moins. — Sans déplacer le visage, dirigez les iris à droite, à gauche, vers le ciel, vers le sol. — Allumez, adoucissez, éteignez les yeux. — Froncez les sourcils; creusez la ride unique ou double qui se dessine entre eux. Haussez-les; ridez horizontalement le front. —

Dilatez les narines. — Élevez, abaissez, éloignez, rapprochez les commissures des lèvres. — Ouvrez plus ou moins la bouche, en hauteur, en largeur. — Etc.

Et maintenant, les gestes.

Élargissez-les, précisez-les.

Bien entendu, vous n'aurez pas toujours à recourir aux grands gestes, pas plus que vous n'aurez toujours à accentuer vos physionomies; mais j'ai grand peur que votre mimique naturelle ne soit pas proportionnée aux dimensions des salles où vous pourrez avoir à vous produire. Si tant est qu'il ne soit pas toujours ridicule, le geste étriqué nuit généralement à l'expression.

Et il faut surtout que le geste soit précis, qu'il se dirige nettement vers l'objet qu'il désigne ou est censé désigner, qu'il exprime en toute évidence le sentiment qu'il doit exprimer.

Tournez la tête à droite, à gauche; levez-la, baissez-la. — Tendez le bras droit, le bras gauche, en avant, de côté, en arrière. Ouvrez plus ou moins les bras, croisez-les; levez-les plus ou moins, laissez-les tomber. — Joignez les mains, laissez-les pendre. Faites décrire à l'une, à l'autre, des courbes horizontales, diverses lignes en divers sens. — Tendez l'index en tenant pliés les trois doigts suivants. Formez le poing; écartez les doigts. Tournez la paume vers vous et contrairement, vers le sol et contrairement. — Etc.

Enfin, les attitudes.

Tenez-vous debout. — Bombez la poitrine; courbez le dos. — Les pieds l'un près de l'autre; les pieds écartés. — Marchez. Pas moyens, grands pas. Allure lente, pesante; allure rapide, légère. — Asseyez-vous.

'outes les positions assises. — Agenouillez-vous, sur n genou, sur l'autre, sur les deux. — Etc.

Il est bien évident que vous n'aurez à appliquer oute cette gymnastique qu'en jouant la comédie; mais lle ne peut que vous être utile, quoi que vous vouliez lire et par conséquent **faire**, car la pratique de la nimique générale vous rendra aisée la part de mimique dont vous avez besoin.

CHAPITRE III

L'EXPRESSION MIMIQUE

Nous venons de passer en revue vos principaux moyens d'expression. Il s'agit de les appliquer.

On peut certes trouver un geste vrai (un geste, une attitude, une physionomie) en agissant machinalement, en ne se souciant du moins que de l'idée, du sentiment.

Encore doit-on se rendre bien compte de tout ce qu'on peut exprimer avec le geste. La plupart des débutants ne savent que faire de leur corps, de leur visage, de leurs bras, de leurs mains, de leurs doigts. Non seulement ils n'osent pas, mais ils ne savent pas s'en servir. Il faut donc se recréer un vocabulaire mimique; apprendre tout d'abord à en prononcer les mots (c'est ce que vous venez de faire); apprendre ensuite leur signification (c'est ce que vous allez faire), et enfin, selon les besoins, puiser dans le vocabulaire.

Il faut y puiser modérément. Le langage oral rend quantité de gestes inutiles, et tout ce qui est inutile ne vaut rien.

CATÉGORIES DE GESTES

Avant tout, classons les gestes.

1° Le geste de **sensation** : cligner les yeux devant un trop vif éclat; baisser les paupières, dodeliner de la tête, sous l'influence du sommeil; frissonner, trembler de froid; s'étirer dans la fatigue; se palper une partie du corps endolorie; épanouir les traits dans le bien-être physique; crisper les doigts dans la souffrance; etc. C'est le geste le plus inconscient.

2° Le geste d'**action** : saisir, transporter, lâcher un objet, un être; se livrer à une tâche, à un exercice quelconque; aller, venir machinalement, manger, se coucher, — en résumé, accomplir toute une mimique nécessaire à l'action proprement dite.

3° Le geste de **sentiment** : dans l'amour extatique, les sourcils hauts, les yeux grands ouverts comme pour se remplir de l'image adorée, la bouche entr'ouverte, un peu relevée, une douceur de caresse à tous les traits, une pure clarté rayonnant de tout le visage; dans la haine sauvage, les sourcils froncés, le front creusé verticalement, les yeux fulgurants, les narines dilatées, les commissures de la bouche très écartées l'une de l'autre, les dents inférieures devant les supérieures, de l'animalité sur toute la face; etc.

4° Le geste d'**indication** : les yeux, la tête, le bras, l'index dirigés vers l'objet désigné; etc. C'est le geste de l'idée.

5° Le geste d'**imitation** : branler la tête comme un vieillard, exécuter hors de l'eau des mouvements de natation; etc.

L'acteur Garrick était un merveilleux imitateur. « On raconte — dit Esquiros dans *l'Angleterre et la Vie anglaise* — que Hogarth et Garrick, étant un jour assis en tête en tête dans une taverne de Londres, exprimaient entre eux le regret que l'on n'eût point un portrait de Fielding. « Je pense, dit Garrick, que « je pourrais imiter sa figure », et il se mit aussitôt à *faire* son ancien ami. « David, s'écria Hogarth, au « nom du ciel, ne bouge pas; reste comme tu es là « pendant quelques minutes », et l'artiste, saisissant son crayon, dessina le croquis du seul portrait de Fielding, — celui qui figure en tête de la plupart des éditions de Tom Jones. »

Rassurez-vous : je ne vous demande pas de tels prodiges. Nous n'étudierons même que deux sortes de gestes : les gestes de sentiment et les gestes d'indication, les seuls constamment utiles au diseur, à l'orateur.

Commençons par les gestes indicatifs, plus simples, moins nombreux.

GESTES D'INDICATION

1° La place, la situation. — Il suffit parfois des yeux pour l'indiquer : les prunelles se dirigent vers la personne ou l'objet réel ou imaginaire. Le plus souvent, la tête se lève, se baisse, se tourne dans le même sens. Souvent aussi, les doigts (surtout l'index), la main, le bras se tendent plus ou moins. Le bras se tend à proportion de la distance. Les deux bras tendus et largement écartés indiquent deux points lointains et séparés par une grande étendue. Le bras se dépliant (le coude en dehors) et s'éloignant du corps par

degrés, indique l'éloignement progressif, une série de plans plus ou moins éloignés.

2° La **dimension.** — Toute petite longueur : la pointe d'un index sur une phalange de l'autre index; grande longueur : la main ouverte allant vers l'horizon. Étroitesse : les paumes rapprochées; largeur : les paumes écartées l'une de l'autre. Hauteur : les yeux vers le sommet, les mains aussi (la face dorsale vers le sommet), ou bien, au contraire, les mains abaissées vers la base (la paume vers le sommet); profondeur : les yeux vers l'abîme, le bras ou les bras plus ou moins relevés, mais la paume vers l'abîme.

3° La **forme.** — Plate : la paume horizontale et vers le sol. Ronde : la main arrondie, les deux arrondies et rapprochées. Sinueuse : geste de main analogue.

4° Le **mouvement.** — Lenteur : douce et toute petite agitation de la main de haut en bas. Vitesse : la main jetée de la poitrine vers l'horizon.

5° Le **nombre.** — Un : l'index montré seul; deux : l'index et le médius; etc. Dans l'énumération, les doigts se lèvent tour à tour de la main d'abord fermée, ou bien l'index d'une main touche tour à tour les doigts de l'autre main.

A vous de juger quand vous devez ou non employer ces gestes. Même dans le genre noble, on peut fort bien mimer le nombre un (à propos, je suppose, d'un homme unique en son genre). On peut moins bien déjà mimer le nombre deux. On ne peut aller au delà sans faire un geste trop familier, sinon trop vulgaire, pour être admis ailleurs que dans certains rôles de comédie.

GESTES DE SENTIMENT

Deux exemples : dans la malice, dans la finesse astucieuse, la paupière inférieure s'élève parfois; dans le dédain, parfois s'abaisse la paupière supérieure. Mais **parfois** seulement. Nous n'avons pas l'ambition de formuler des règles : notre simple intention est d'indiquer ce qui se produit plus ou moins souvent dans la manifestation des divers sentiments.

Nous considérerons séparément chacune des parties de l'être qui servent à la mimique. Mais si le visage suffit à lui seul à maintes expressions, il ne leur donne souvent toute l'intensité voulue qu'avec le concours d'autres parties du corps, et le geste proprement dit est la plupart du temps accompagné d'une modification de la physionomie. Pour rendre tel sentiment, c'est donc à vous de combiner tel jeu de physionomie avec tel geste et telle attitude.

Le visage.

Les **yeux**. — Mi-clos : malice, dédain. Baissés : grand respect, honte. Grands ouverts : stupéfaction, colère, terreur.

Les **sourcils**. — Froncés : profonde réflexion, ferme volonté, dureté. Relevés au milieu du front et descendant vers les tempes : douleur.

La **bouche**. — Mi-ouverte : surprise, joie. Grande ouverte : stupeur. Les commissures abaissées : dépit, affliction, consternation; rapprochées : exhortation au silence. La lèvre inférieure en avant : dédain, bouderie, ignorance. Le maxillaire inférieur en avant : férocité. Claquements de dents : terreur folle.

La tête.

En avant : curiosité, férocité. En arrière : audace, insolence, effroi. De côté : apitoiement, indolence. Très droite : dignité. Baissée : honte, peur. Agitée de haut en bas : affirmation. Tournant, secouée de droite à gauche : négation. Se lève dans le commandement, tombe dans l'abattement.

Les bras.

L'un ou l'autre se tend horizontalement pour ordonner d'aller, de sortir; se tend obliquement vers le sol pour ordonner d'approcher; se plie pour inviter à la même action. L'un ou l'autre ou tous deux à la fois se lèvent plus ou moins dans l'enthousiasme, dans tous les sentiments intenses, se projettent dans la violence, s'agitent dans certains paroxysmes, tombent dans le découragement. Ils se croisent dans l'attente, dans le défi.

Les mains.

La **paume**. — Sur le cœur : amour, émotion vive. Plus au milieu de la poitrine : mêmes sentiments, possession, foi. Vers ce qui est extérieur au corps : (la tête plus ou moins en arrière) stupéfaction, répulsion; (la tête en avant) imploration; (le bras s'écartant du corps latéralement) abandon, mépris. Vers le sol : affirmation, exhortation au calme. Plus ou moins en sens contraire : accueil, offre, demande. Vers le visage d'abord, puis (l'avant-bras descendant) tournée vers le ciel : remercîment, vœu.

Les **doigts**. — L'index joue le rôle le plus impor-

tant. Horizontal et le bras dans le même sens, il congédie. Courbé et l'avant-bras venant vers la poitrine, il invite à approcher. Pointant vers le sol, il ordonne. Vertical et pointant vers le ciel, il réclame l'attention, prédit. Rapproché de la bouche, il exhorte au silence.

Avec le pouce et l'index unis par la pointe et les autres doigts détachés, on précise, on indique une nuance. En remuant les doigts, en faisant claquer le médius contre le pouce, on exprime l'impatience; en fermant tous les doigts : la force, la résolution; en montrant le poing : la menace; en écartant tous les doigts : l'émerveillement, l'horreur.

Avec les mains jointes, les doigts les uns entre les autres ou les doigts de l'une sur le dos de l'autre, on prie, on s'extasie. En frottant les paumes l'une sur l'autre, on se réjouit. On se réjouit aussi en tournant une main sur l'autre, et l'on se déclare irresponsable.

Les jambes.

La position des jambes n'est pas toujours sans importance. La grande séparation des pieds, l'un devant l'autre, peut montrer l'énergie, la hardiesse, un sentiment impétueux. Au contraire, la grande séparation des pieds, l'un ne dépassant pas l'autre, peut indiquer la tranquillité, l'insouciance, le calme défi, — ce que peut indiquer aussi, dans la position assise, le croisement des jambes. L'agitation d'une jambe décèle l'impatience.

Le corps.

Dans la honte, souvent dans la terreur, le corps se contracte, le dos se courbe, les bras se serrent contre

le tronc. Il va sans dire que le contraire se produit dans l'enthousiasme, dans le triomphe, dans tous les sentiments où l'âme voudrait s'épandre, s'universaliser. Dans la frayeur, dans la répulsion, le tronc se porte en arrière. Il se porte en avant dans le désir, dans la curiosité, dans l'audace. Assis et renversé en arrière, affalé de côté, il peut révéler la faiblesse morale aussi bien que l'épuisement physique.

Le corps s'incline en avant pour témoigner le respect, et s'incline d'autant plus bas et d'autant plus longtemps qu'il en veut marquer la profondeur. Le **salut** au public se fait ainsi : à pas ni trop lents ni trop rapides, on avance jusqu'à l'endroit où l'on va parler [1]; on joint les talons et l'on s'incline. Une fois suffit, en se présentant; une autre, en se retirant. Il faut être acteur, et un acteur accueilli par d'unanimes applaudissements ou chaleureusement rappelé, pour se livrer aux multiples saluts, en face, à droite, à gauche, et conférencières, lectrices et récitatrices feront peut-être bien de laisser aux comédiennes la révérence en arrière que celles-ci, avec tant de grâce d'ailleurs, exécutent en pliant les genoux.

L'ÂME DU GESTE

Tout ce que nous venons de dire au sujet des gestes ne suffit pas pour les caractériser. Comme la parole, le geste a, en quelque sorte, une âme.

Les mouvements de la mimique diffèrent par leur plus ou moins de **vitesse** ou de **lenteur**, selon les sen-

1. Au théâtre, descendre au milieu de l'avant-scène, pas trop près de la rampe. Dans un salon, laisser, si possible, un certain espace entre soi et la société.

timents que la diction exprime elle-même plus ou moins vite ou plus ou moins lentement.

Quelle que soit leur vitesse ou leur lenteur, les gestes se distinguent par leur plus ou moins de **nervosité** ou de **mollesse**. Qui ne verrait la différence entre l'étreinte du violent amour et celle de la simple amitié? La crispation d'une main peut révéler toute une avarice.

Quant aux yeux, les divers degrés de leur **éclat** changent considérablement leur expression. Ils s'éteignent plus ou moins pour les sentiments qui, dans l'élocution, ne demandent pas de chaleur; ils s'allument, ils flambent pour les sentiments qui en réclament.

Complétez vous-même cette étude de l'expression.

Dans la vie réelle, observez votre mimique et, ce qui est plus facile, celle d'autrui. Servez-vous surtout, dans l'art, des physionomies, des gestes, des attitudes qui, dans la réalité, sont ordinairement les vôtres; mais retenez, pour l'employer au besoin, ce qui chez autrui vous paraît utile à l'expression.

Aussi bien, sauf dans l'art oratoire, vous faudra-t-il parfois vous livrer à l'imitation proprement dite. Observez donc combien la mimique se modifie selon les positions sociales, selon les professions.

CHAPITRE IV

LA BEAUTÉ MIMIQUE

J'aime à supposer que la nature vous a doué d'innombrables qualités plastiques; mais, pour qu'il y ait de la beauté dans votre langage facial, corporel, il n'est certes pas indispensable qu'elle vous ait ainsi privilégié.

DÉFAUTS

Examinons d'abord les principaux défauts dont on peut, avec quelque volonté, se corriger.

1° Tout ce qui **masque** l'expression. — Les mains, les bras voyageant devant le visage. La tête, les paupières plus ou moins baissées. Clore les yeux, — dans la passion, par exemple, — est un défaut assez fréquent chez les débutants, c'est-à-dire à l'âge surtout où la vie doit jaillir des prunelles.

2° Tout ce qui **dépasse** l'expression juste. — L'avant-bras inutilement au-dessus de la tête; les bras inutilement grands ouverts; etc.

3° Le **sans-gêne**, la **vulgarité**, l'**incorrection**. — En une causerie, devant un public ami, le pouce à l'entournure du gilet n'a rien de choquant. Cela peut

faire partie d'une attitude élégante, comme aussi la main sur la hanche, derrière le dos, dans la poche, le croisement des jambes. Ne jamais abuser toutefois des tenues plus ou moins libres. Ne pas s'y abandonner dans la lecture en public, dans la grande éloquence. Se défendre toute vulgarité : le frappement du pied (exceptionnellement utile dans la comédie); le claquement des mains; le pouce en l'air, l'affreux pouce indicateur; etc. A moins d'avoir à menacer, ne pas montrer le poing.

4° La **grimace**. — Précieuse dans la bouffonnerie, utile dans l'imitation, il va sans dire qu'il faut, toute autre part, absolument l'éviter. « Je ne grimace pas », pensez-vous. Vérifiez cette opinion. Devant une glace, déclamez un morceau véhément, et jugez si quelque contorsion, quelque bizarrerie ne se produit pas en votre visage, si, par exemple, votre bouche ne se tire ni trop d'un côté ni trop de l'autre.

5° Tout ce qui est **disgracieux**. — Un bras passant devant la poitrine pour désigner quelque chose du côté de l'autre bras; la main renversée et agitée de haut en bas; les doigts longtemps écartés; le dos voûté; les épaules trop relevées; etc.

6° La **mobilité** excessive des yeux, de la tête, des doigts, des mains, des membres, du corps. Le clignotement résiste le plus souvent aux efforts de la volonté. Heureusement, comme tous les défauts lorsqu'ils ne sont pas trop accentués, ce tic peut avoir son charme. Il ne rendait ni moins beaux ni moins tragiques les yeux d'Agar.

7° La **répétition** excessive. — Les coups sur la tribune, sur un meuble quelconque, sur la poitrine; le bras, l'index constamment tendus vers l'horizon; etc.

8° **L'immobilité** excessive. — La fixité des yeux, par exemple. Dans le rêve où l'on s'oublie, on regarde plus ou moins longtemps le même point de l'espace.

QUALITÉS

1° Une des premières qualités de la mimique est la **sobriété**: sobriété de la mimique générale, sobriété du geste proprement dit, sobriété du jeu de physionomie.

2° Il faut que l'**harmonie** règne entre les expressions des différentes parties du corps. Par exemple, l'attitude qui consiste à projeter le torse en avant, un pied séparé de l'autre par un grand pas, la main fermée au bout du bras tendu en avant, ne peut se combiner avec la douceur, le calme, l'insignifiance du visage.

3° Bien que sobre, le geste peut, n'est-ce-pas? être varié. La **variété** : autre qualité de la mimique. Après avoir employé le bras droit, faites un peu agir le gauche, alors même que le droit pourrait tout aussi convenablement vous servir. Après avoir tourné, penché, branlé la tête, tenez-la immobile, laissant au visage seul la tâche de l'expression. Confiez-la, cette tâche, tantôt à une partie du corps, tantôt à une autre.

4° Qualité très importante aussi : la **liberté**, l'**aisance**.

Le geste d'un bras suffit bien des fois; mais, souvent aussi, vous pouvez, vous devez recourir au geste des deux bras. Le bras qui gesticule le plus doit être celui du côté duquel on est tourné. C'est le bras droit si l'on fait face à la partie médiane du public; mais, au moindre besoin, n'hésitez pas à vous servir du gauche.

Quintilien se tromperait lourdement en affirmant, de nos jours, que « les hommes de l'art ne veulent pas que la main s'élève plus haut que les yeux et descende plus bas que la ceinture ». Autre temps, autres gestes. Vous pouvez lever une main ou les deux autant que bon vous semble, pourvu que la gesticulation soit utile; vous devez très souvent laisser pendre une main ou les deux le long des jambes.

Il y a pourtant quelque chose à retenir de la règle antique : généralement, les mouvements ne doivent pas être excessifs. L'excès donne l'impression contraire de l'aisance. Levez les bras à votre gré; mais, généralement, courbez-les plus ou moins, de manière à raccourcir un peu le geste, à ce qu'il produise une impression d'aisance, de facilité. Laissez pendre vos mains; mais laissez prendre aux doigts la courbure qui leur est naturelle quand la main pend.

Aussi bien la courbure des doigts leur est-elle la plupart du temps naturelle, quelle que soit la position de la main. Seul, l'index est souvent tout tendu, parce qu'il est l'indicateur.

D'autre part, s'il convient le plus souvent de raccourcir un peu le geste par la courbure du bras et des doigts, n'oubliez pas qu'il ne faut pas l'étriquer. Il doit partir de l'épaule, et non du coude.

Pas de saccades, pas de brusquerie inutile. S'il est un rôle qui semble comporter des mouvements excessifs, c'est celui d'Othello. Or, en l'interprétant, Novelli, l'acteur italien, un des maîtres de la mimique, a bien parfois de terribles impétuosités; mais quelle souplesse, quelle retenue, même dans les situations les plus dramatiques!

Ayez généralement la tête droite; mais ne craignez

pas de lui laisser prendre une légère inclinaison latérale.

Tenez-vous droit, mais sans affectation. **Pas d'affectation**, voilà l'essentiel.

Debout, ayez un pied un peu devant l'autre. Position commode et favorable à la stabilité, que les talons joints assurent beaucoup moins. Si vous êtes tourné à droite, c'est le pied droit qui doit être en avant. Le pied en avant doit être du côté de la gesticulation principale.

Dans la récitation d'un morceau, surtout s'il est de quelque longueur, vous pouvez faire un ou plusieurs pas, mais bien rarement. Dans le discours, dans la conférence, vous pouvez marcher davantage, sans abuser d'un déplacement qui, fréquent, peut distraire l'auditeur et lui déplaire.

Assis, vous devez, au repos, laisser vos mains sur vos jambes, plus ou moins près des genoux, à moins que vous n'ayez devant vous une table, où vous devez alors les placer.

Dans la lecture, c'est la main gauche qui doit généralement porter le livre, le bras droit convenant mieux à la gesticulation. Mais le changement de fonction repose et une attitude toujours exactement la même ne peut guère être agréable au public; vous ferez donc bien, si la lecture est longue, de tenir, de temps à autre, le livre de la main droite.

D'ailleurs, la lecture permet fort peu de gestes et empêche ou dérobe maints jeux de physionomie. Du moins devez-vous tenir la tête assez élevée et, bien entendu, assez au-dessus du papier pour que votre visage soit suffisamment apparent; vous devez profiter des temps, parfois d'une simple pause, pour

regarder le public et, par une sobre mimique faciale, lui manifester les sentiments exprimés par l'auteur.

5° Il y a ce qu'il faut bien nommer **l'air sympathique**, malgré les sourires que ces deux mots peuvent susciter. Expliquons-nous.

Il reste entendu que la mimique doit concorder avec les sentiments à exprimer. Avant toute parole, la physionomie et l'attitude doivent même préparer le public à ce qu'on va lui dire; l'exorde mimique commence avant l'exorde oral. On ne peut donc prendre un air charmant en prononçant ni même avant de prononcer, par exemple, un discours d'enterrement. Il n'en est pas moins vrai que quelque chose en votre aspect doit prévenir en votre faveur les personnes devant qui vous vous présentez, et que vous devez faire en sorte que cette première impression persiste en elles.

Eh bien, avant de prendre la parole et tandis que vous parlez, ayez, dans tous les cas où cela ne peut nuire à l'expression, un air simple, digne, avenant. Voulez-vous que le public vous aime? Aimez-le et laissez-lui voir que vous l'aimez.

6° Il y a enfin la **grâce**. Comment la définir absolument? Comment l'enseigner sans la présence réelle de l'élève? Tout ce que nous pouvons faire en ce traité, c'est vous soumettre quelques conseils qui vous aideront sans doute à l'acquérir... à l'acquérir dans l'art, car nous nous empressons de penser que vous l'avez naturellement, ô vous surtout madame ou mademoiselle qui nous faites l'honneur de nous accorder votre attention.

En grande partie, la grâce est constituée par l'aisance. Mais le geste doit plaire non seulement par le

naturel, la facilité du mouvement, mais encore par la grâce du dessin plus ou moins éphémère qu'il offre aux yeux.

Personne, je pense, ne conteste la grâce de la ligne courbe. Que ce soient donc plutôt des lignes courbes que décrivent vos mains!

La grâce semble assez incompatible avec le trop d'asymétrie et avec le trop de symétrie.

Un manchot est disgracieux. Donc, ne pas gesticuler longtemps d'un seul bras, surtout en cachant l'autre derrière le dos. A moins, par exemple, qu'on ne veuille marquer l'égalité, — cas où les deux bras doivent être au même niveau et à la même distance du corps, — il convient qu'un bras exécute en grand le geste, tandis que l'autre le dessine en petit. Symétrie, puisque chaque bras gesticule; mais asymétrie, puisque les deux gestes sont inégaux.

C'est non seulement pour la stabilité, mais aussi pour la grâce de l'attitude qu'un pied doit se placer plus ou moins devant l'autre. Assis, on ne risque pas de chanceler, et pourtant, dans la position assise, il convient aussi, généralement, qu'un pied dépasse l'autre. Pas trop de symétrie!

Nous pourrions pousser plus loin cette analyse de la grâce. Nous avons mieux à faire... ne serait-ce que par égard pour ceux de nos lecteurs qui ont dû bien des fois nous accuser d'un goût immodéré pour la minutie : nous avons à vous donner quelques derniers conseils.

Observez les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture qui représentent l'être humain dans son ensemble et dans sa beauté; observez les enfants, les tout jeunes enfants, dont tant de gestes sont des mer-

veilles de grâce; observez les gens réellement distingués (vous savez, n'est-ce-pas? qu'on ne les rencontre pas toujours dans ce qu'il est convenu de nommer le grand monde). Enfin, pratiquez les sports, surtout l'escrime.

La danse, elle aussi, est pour vous un excellent exercice. Nous ne confondons pas une seconde la véritable grâce avec la mignardise prétentieuse et ridicule de maints cavaliers. Nous demandons à l'homme la grâce virile, comme nous demandons à la femme la grâce féminine, bien différente elle-même de l'afféterie. Nommez comme vous voudrez, mais, si vous ne l'avez pas, tâchez d'acquérir l'élégance, la poésie de l'attitude et du geste.

LIVRE VI

L'ART ORATOIRE

CHAPITRE I

L'HABITUDE DE LA PAROLE

« Il y en a qui parlent bien, et qui n'écrivent pas de même. C'est que le lieu, les assistants, etc., les échauffent, et tirent de leur esprit plus qu'ils ne trouveraient sans cette chaleur. »

Si vous êtes de ces hommes dont parle Pascal, nous n'avons plus aucun conseil à vous offrir; dans le discours, dans la conférence, dans l'allocution, vous n'avez qu'à conformer votre diction et votre mimique aux principes que nous avons exposés, à ceux du moins qui vous ont paru vrais. Si vous n'êtes pas de ces hommes, voici ce que nous avons d'abord à vous dire.

C'est dans la vie de chaque jour que vous devez vous préparer à l'art oratoire.

Formulez vos idées, vos impressions, vos sentiments. Songez à des faits et mettez-les en récits. Imaginez des situations et ce qu'elles vous fourniraient l'occasion de dire au public.

Le travail mental ne vous suffit pas : il faut que, seul avec vous-même, chez vous, en pleine nature, vous parliez; il faut vous créer une masse de phrases, les répéter, en retenir un grand nombre et toujours en forger de nouvelles.

On sait que c'est grâce en partie à ces exercices que Démosthène vainquit en lui les difficultés qui s'opposaient à l'éloquence. De combien d'autres orateurs ont-ils dû contribuer à former le talent, le génie!

Parlez! pensez tout haut!

Dans la conversation, beaucoup de personnes, non les moins intelligentes, non les moins instruites, négligent plus ou moins la façon d'exprimer leurs pensées. On a certains mots qu'on répète un nombre infini de fois. Vous connaissez certainement le monsieur ou la dame qui se sert à chaque instant du « n'est-ce pas? » Au lieu d'employer le terme précis, on recourt à la commodité du « chose », du « machin ». On n'achève pas ses phrases. On laisse outre mesure aux gestes le soin de manifester ses idées.

Corrigez-vous de défauts semblables. Avec vos amis, vos relations, vous devez vous habituer à parler comme vous aurez à le faire devant le public.

De l'auditoire que vous offre un salon, vous devez profiter pour vous exercer à la parole. Certes, le hâbleur, l'éternel conférencier, le simple bavard sont de désagréables spécimens de l'humanité. Il est moralement évident qu'on doit donner son avis sur telle question d'art ou de science, par exemple, avec la même circonspection que si l'on se trouvait en présence d'un artiste, d'un savant. Il faut écouter. Mais chacun a son expérience, et, pourvu qu'on soit sincère, on a toujours le droit et parfois le devoir de narrer des faits, d'émettre des idées.

CHAPITRE II

L'ÉTUDE PAR CŒUR

Tout un monde vous est ouvert : la littérature oratoire ; majestueux horizons, lignes précises et savantes, ondes sereines, frondaisons opulentes, flammes volcaniques. Explorez ce monde. Lisez, relisez, apprenez par cœur.

Pour vous servir au besoin de telle période, de telle tirade? Veuillez nous croire aussi incapable de vous donner un pareil conseil que vous de l'accepter. Non, mais pour avoir en vous des exemples pouvant approfondir, aviver vos sentiments, donner plus de méthode, plus de justesse à votre raisonnement, plus de force ou plus de grâce à votre parole. D'ailleurs, si le plagiat oratoire est tout aussi condamnable que l'autre plagiat, rien de plus licite que de s'assimiler des tournures de phrases, des locutions. Retenez des termes utiles, maints et maints assemblages de vocables. Naturellement, inconsciemment, vous les emploierez, en les modifiant de manière à les adapter à vos idées. Ayez à votre disposition, pour la tordre, la modeler à votre gré, toute une « pâte de mots[1] ».

1. Une de ces innombrables images qu'on peut s'approprier. Elle est dans une préface de Maupassant.

Mais il ne suffit pas de savoir des discours d'autrui ou, du moins, d'en savoir des bribes : apprenez vos discours, vos conférences, vos allocutions.

Pour mieux apprendre les leurs, certains orateurs les écrivent. D'autres ne les composent que mentalement et les répètent en les amplifiant, en les émondant. D'autres les préparent au point de vue de la pensée, de la documentation, ne leur donnent une forme précise que devant l'auditoire. D'autres enfin les improvisent, plus ou moins.

Le premier système est le plus sûr, au moins pour bon nombre de commençants : écrire, puis apprendre par cœur.

Mais, souvent, voici ce qui se passe. Seul avec soi-même, on arrive à savoir parfaitement, mot à mot. Hélas! en présence du public, il n'en va plus de même. Une phrase, parfois la première, manque à la mémoire. Un trouble se produit où l'on garde un silence plus ou moins déplorable. On trouve enfin une autre phrase. Mais la série de mots ultérieure sur laquelle on comptait va-t-elle s'y enchaîner? va-t-on même se la rappeler? Il y a de grands risques pour qu'on s'embrouille, pour qu'on divague.

Il ne faut donc pas trop se fier à la mémoire. Apprendre par cœur un discours ne signifie pas dans notre pensée qu'on doive tout à fait le réciter. En vous exerçant à parler correctement et abondamment devant une ou quelques personnes, vous vous êtes préparé à improviser au besoin en présence du public. Ne vous préoccupez que de l'idée à exprimer; ne cherchez pas à vous rappeler les phrases apprises : c'est à elles de s'offrir à vous. Peu importe qu'elles se présentent plus ou moins modifiées. Si d'aucunes

ne se présentent pas du tout, peu importe encore. Apprendre par cœur, c'est se créer de nombreux points de repère. Ne craignez pas d'abandonner un peu le chemin que vous vous êtes tracé : de courts sentiers vous y ramèneront.

Massillon disait que son meilleur sermon était celui qu'il savait le mieux. A ce mot bien connu, permettez-moi d'ajouter un souvenir inédit.

Figurez-vous un cirque transformé en théâtre, une enceinte qui peut être tapissée de quelque trois mille âmes : c'est la salle Vallette, à Marseille.

Je la revois en commencement de démolition, le parterre bouleversé en barricade. Un après-midi, — il y a de cela une vingtaine d'années, — le vaisseau fourmillait : Louis Blanc allait parler au peuple.

Au milieu d'une ovation, il se dressa tant qu'il put, le tout petit homme. On ne vit guère, au-dessus de la tribune, qu'un visage rond et pâle, troué de deux ombres, le visage d'un prêtre qui porterait des demi-favoris. Les cheveux restaient assez noirs, bien que M. Clovis Hugues, en une ode de circonstance, parlât symboliquement de cheveux blancs. Un profond silence s'établit, et, d'un organe aigu qui voulait parvenir à tous les fidèles, le prédicateur commença.

« Citoyens.... »

Un long et beau discours. Des vieux à barbe fluviale approuvaient gravement. Avec une articulation très nette, avec sa voix tendue en l'air comme ses petits bras, Louis Blanc développait sa pompeuse éloquence.

Au soir naissant, il n'avait pas fini. Un spectacle dont l'époque actuelle n'offrirait pas l'équivalent fut celui de ce vétéran entouré d'une multitude recueillie,

pâlement éclairé par les jets lumineux qui traversaient l'espace, pareils aux derniers rayons d'une gloire.

Or, le discours avait été donné à un journal de la ville, *le Radical*, qui l'avait publié trop tôt. De sorte que maints auditeurs l'avaient sous les yeux, sans doute avec les parenthèses mentionnant applaudissements et bravos.

Et pourtant, bien qu'il récitât, Louis Blanc eut un trouble assez curieux chez un maître de la parole. Ayant à prononcer « quatre-vingts hommes », il ne sut plus si *vingt* réclamait l'*s*. Il fit d'abord la liaison, se reprit, hésita tout un moment. Il fallut qu'un vieillard à barbe blanche, — Charles Blanc, son frère, — lui soufflât :

« Quatre vingt-s-hommes. »

CHAPITRE III

L'IDÉE

Nous n'avons pas à envisager l'art de composer un discours. Nos conseils à l'orateur pourraient être intitulés : **En marge de la rhétorique.**

Saisissons toutefois l'occasion de répéter après tant d'autres qu'il est de première importance de diviser très nettement l'ensemble des idées qu'on doit émettre. Renan attribuait surtout sa clarté d'écrivain à l'art qu'il avait de diviser sa pensée.

Vous savez la division classique, cette succession de six groupes nommés *parties du discours* : **exorde, proposition, narration, preuve** ou **confirmation, réfutation, péroraison.**

Cette division et cet ordre sont parfois très logiques. Mais on peut fort bien, on doit même, selon les circonstances, changer l'ordre des parties, et aucune n est essentielle.

Un exemple entre cent mille. Dans son discours du 21 janvier 1901, M. de Mun entre ainsi dans la question des associations religieuses :

La nature du sujet me condamnant à retenir un peu plus ongtemps que je ne le voudrais l'attention de la Chambre, e lui demande la permission, pour éviter des longueurs

inutiles, de lui épargner un exorde superflu entre nous, et d'aller droit au fait, c'est-à-dire aux deux accusations par lesquelles on cherche à justifier les mesures proposées contre les congrégations : le péril économique qui résulte, dit-on, de l'état et de la nature de leurs propriétés, et le péril politique qui naît de leur existence même et de l'enseignement que certaines d'entre elles donnent à la jeunesse.

Mais il y a d'autres sections que celles qui portent particulièrement le nom de parties du discours : elles ont rapport aux différents sujets. Remarquez que le grand orateur catholique annonce qu'il va partager son discours en deux branches principales. A leur tour, elles se ramifieront d'après un plan nettement tracé.

Division et subdivision, voilà ce que vous devez surtout vous rappeler.

Une bonne précaution est de consulter de temps à autre un **mémento**. Aussi bien est-il permis de recourir à des **notes** plus ou moins nombreuses. En lisant, on perd de son action sur l'auditoire ; mais tout vaut mieux que de s'embarrasser dans un raisonnement ou de rester coi.

Pour s'habituer au public, il est bon de lire entièrement son discours, sa conférence. Mais plus l'on se sent maître de soi, plus l'on doit renoncer au secours du papier. Les lecteurs occupent vraiment trop le siège destiné aux causeurs.

Vous avez renoncé aux notes, et vous voici devant le public.

Tout d'abord, recueillez-vous. Vous n'avez pas à parler tout de suite. Revoyez en vous-même les grandes sections et pensez particulièrement à la première. Ce premier groupe d'idées une fois émis,

interrompez-vous et songez au second. Ainsi de suite.

Mais, surtout à vos débuts, n'examinez pas trop vos idées. C'est avant de vous présenter en public que vous deviez les bien peser. Hélas! à moins de se condamner à la stérilité, l'écrivain lui-même ne doit pas trop exiger des siennes. Plus difficile, plus hésitant qu'il n'était, Amiel ne nous eût même pas laissé son *Journal intime*, admirable d'ailleurs. Quant à l'orateur, il faut bien qu'il se décide promptement à saisir l'idée qui s'offre à lui.

Trop souvent elle est absente. Donnez-lui le temps de venir. Marchez un peu, si vous parlez debout et si tant est que la marche vous aide; recourez au verre d'eau, ou, tout simplement, prenez un temps. Beaucoup d'orateurs, — M. Jaurès, par exemple, — répètent certains mots, cherchant ainsi quelque chose de l'idée même ou les mots pour l'exprimer.

Surtout, ne vous écoutez pas : il arrive souvent que, lorsque l'esprit se préoccupe des paroles, le fil des idées se coupe net. Le même effet peut se produire quand on fait attention à quelque chose qui se passe dans la salle.

La plupart du temps, l'interruption de la pensée est de très courte durée; mais il n'est pas très rare qu'elle se prolonge. C'est alors ce que Sarcey nommait le trou. On se trouve tout à coup devant le néant. On cherche, on cherche. Rien, toujours rien. Que faire? Tâcher de ne pas se déconcerter, attendre, et, dès que se présente une idée raisonnable, ayant plus ou moins de rapport avec le sujet, en profiter.

CHAPITRE IV

LE SENTIMENT

On dit parfois des orateurs qu'ils ne sont pas des penseurs. Nous aimons à croire qu'on admet des exceptions. Si Démosthène et Cicéron (pour ne mentionner que deux noms qui soient synonymes de *grand orateur*) ne sont pas des penseurs, nous ne nous rendons pas bien compte de ce qu'est la pensée.

La susdite opinion a, d'ailleurs, sa part de vérité. Que de vastes discours plus ou moins insignifiants. Ils ressemblent à ces décors où sont peintes de profondes perspectives. Approchez-vous : tout y est superficiel. Tel alinéa de Pascal contient beaucoup plus de moelle que tels énormes organismes qui se dressent dans la littérature oratoire.

Pour bien penser, il faut se recueillir, et, relativement à l'écrivain, l'orateur en a bien peu le temps. Souvent, il a préparé son discours; mais il l'a préparé en songeant, plus ou moins malgré lui, à la forme verbale, en subissant l'influence du verbe, en se laissant trop aller à dérouler des phrases. Le « multa paucis » ne peut pas être sa loi. Il n'est pas un froid raisonneur, un mathématicien. Il doit persuader, et rien d'abondant comme son argumentation; mais il

doit aussi émouvoir, et sa propre émotion ne lui permet pas toujours de discerner la vérité. Kant avait horreur de l'éloquence. Il n'en voyait que les dangers.

L'orateur doit émouvoir, et, par conséquent, sentir promptement et (bien que toujours maître de lui-même) profondément. Tant mieux s'il a des idées justes et nombreuses; mais ce n'est pas avec l'idée seule qu'on peut apaiser, réconforter, enthousiasmer, susciter l'amour, la haine, la volonté : il faut en soi le **sentiment**, être une âme qui vit et non pas seulement un esprit qui pense.

Qu'un prêtre s'adressant à une foule mondaine et croyante lui lise un chapitre de la *Somme* au sujet de l'Enfer : croyez-vous qu'il la terrifiera? Mais songez à la stupeur d'un tel auditoire en entendant cet exorde de Bridaine, en entendant la voix qui, a-t-on dit, pouvait parvenir à dix mille personnes :

A la vue d'un auditoire si nouveau pour moi, il semble, mes frères, que je ne devrais ouvrir la bouche que pour vous demander grâce en faveur d'un pauvre missionnaire, dépourvu de tous les talents que vous exigez quand on vient vous parler de votre salut. J'éprouve cependant aujourd'hui un sentiment différent, et, si je suis humilié, gardez-vous de croire que je m'abaisse aux misérables inquiétudes de la vanité. A Dieu ne plaise qu'un ministre du ciel pense jamais avoir besoin d'excuse auprès de vous; car, qui que vous soyez, vous n'êtes tous comme moi que des pécheurs. C'est devant votre Dieu et le mien que je me sens pressé, dans ce moment, de frapper ma poitrine.

Jusqu'à présent, j'ai publié les justices du Très-Haut dans des temples couverts de chaume; j'ai prêché les rigueurs de la pénitence à des infortunés qui manquaient de pain; j'ai annoncé aux bons habitants des campagnes les vérités les plus effrayantes de ma religion. Qu'ai-je fait, malheureux? J'ai contristé les pauvres, les meilleurs amis de mon Dieu; j'ai porté l'épouvante et la douleur dans ces âmes

simples et fidèles, que j'aurais dû plaindre et consoler.

C'est ici, où mes regards ne tombent que sur des grands, sur des riches, sur des oppresseurs de l'humanité souffrante, ou des pécheurs audacieux et endurcis, ah! c'est ici seulement qu'il fallait faire retentir la parole sainte dans toute la force de son tonnerre, et placer avec moi, dans cette chaire, d'un côté la mort qui vous menace, et de l'autre, mon grand Dieu qui vient vous juger. Je tiens aujourd'hui votre sentence à la main : tremblez donc devant moi, hommes superbes et dédaigneux, qui m'écoutez! La nécessité du salut, la certitude de la mort, l'incertitude de cette heure si effroyable pour vous, l'impénitence finale, le jugement dernier, le petit nombre des élus, l'enfer, et par-dessus tout l'éternité! voilà les sujets dont je viens vous entretenir, et que j'aurais dû sans doute réserver pour vous seuls.

Et qu'ai-je besoin de vos suffrages, qui me damneraient peut-être sans vous sauver? Dieu va vous émouvoir tandis que son indigne ministre vous parlera, car j'ai acquis une longue expérience de ses miséricordes. Alors, pénétrés d'horreur pour vos iniquités passées, vous viendrez vous jeter entre mes bras, en versant des larmes de componction et de repentir; et à force de remords, vous me trouverez assez éloquent.

Maintenant, croyez-vous que n'importe quelle théorie contre l'esclavage ait jamais fait sur un public l'effet que dut produire ce passage d'une péroraison [1]? Elle est de Lamartine, qui parle de Wilberforce, le philanthrope anglais, l'apôtre de l'abolition de la traite.

Eh bien! il ne désespéra pas, et il y eut un jour, un grand jour dans sa vie, un jour pour lequel il sembla avoir vécu tout le nombre de ses longues années; ce fut le jour où le parlement de son pays vota l'acte d'émancipation! Le 28 juillet 1828, Wilberforce vivait encore; mais comme s'il eût attendu le salaire de sa vie avant de la quitter, il

1. Discours sur l'abolition de l'esclavage (1842).

touchait à sa dernière heure, quand ses amis vinrent lui annoncer que l'acte libérateur était voté, et que son idée à lui, son idée bafouée, calomniée, injuriée, déchirée comme le vêtement du martyr pendant un demi-siècle, était devenue une loi de son pays, et bientôt serait infailliblement une loi de l'humanité! Le saint vieillard, absorbé déjà dans les pensées éternelles, et qui depuis longtemps n'avait pas proféré une parole, parut se ranimer comme une flamme remuée sous la cendre; il joignit ses mains amaigries par la vieillesse et consumées par le zèle; il les éleva vers le ciel, d'où lui était venu le courage et d'où lui venait enfin la victoire : « Ce que j'ai fait est bien! je meurs content ». Et son esprit monta peu d'instants après dans l'éternité, emportant avec lui devant Dieu les chaînes brisées d'un million d'hommes!

Nous venons d'entendre un prêtre, puis un poète : écoutons un savant, Paul Bert.

Il va parler de Claude Bernard[1]. Pour démontrer qu'un orateur peut être un penseur, nous n'aurions qu'à donner toute sa conférence. Mais voyez comment il débute.

Mesdames, Messieurs,

Je n'emploie pas une vaine formule oratoire en vous disant que je me sens profondément ému. Bien que la vie scientifique, que les travaux de Claude Bernard, doivent seuls nous occuper ici, je ne puis écarter de ma pensée de douloureux et récents souvenirs. Il y a un an à peine, presque à pareil jour, succombait celui que tous appelaient maître, et qui, pour quelques-uns de ceux qui m'écoutent et pour moi-même, était le guide de tous les jours, le protecteur affectueux et dévoué, en quelque sorte le père scientifique.

Qui ne sentirait l'émotion de ces paroles?

Et c'est le même homme qui, à une distribution de prix, plaisantera ainsi :

1. Conférence à la Sorbonne, 1879.

Messieurs,

Lorsque votre président, M. Ollendorff, m'a fait l'honneur de me proposer la présidence de cette fête donnée par l'*Union française de la Jeunesse*, ma première réponse — et il pourrait en témoigner — a été une sorte de protestation, venant du sentiment de modestie que doit m'imposer mon âge avancé[1]. En effet, j'avais entendu parler de votre horreur statutaire pour les cheveux blancs, et non pas seulement pour les cheveux blancs — je le comprendrais, car ce sont des traîtres aujourd'hui et ce seront des déserteurs demain, — mais encore pour celui qui les porte, n'en portât-il qu'un seul. Oui, j'avais ouï dire que vous chassez impitoyablement, que vous frappez de non-activité tous les malheureux sur la tête desquels pèsent, comme on disait aux temps préhistoriques où nous faisions des vers latins, cinq lustres accomplis!

Je ne m'étais pas trompé; j'ai consulté vos statuts et j'y ai lu, en effet, un article... un article terrible, où se retrouve toute la férocité des âges sans pitié, un article 7 qui exclut... — il paraît que c'est la vocation des articles 7! — qui met d'office au cadre de réserve tous les vieillards de plus de vingt-cinq ans.

Il y a bien un second paragraphe, sans doute un amendement émané de quelque sénateur du lieu... qui recule jusqu'à trente ans la possibilité d'être revêtu de la dignité de membre actif de la Société; mais

O mes amis! il ne m'importe guère!

j'ai passé l'âge et de votre landwher et de votre landsturm et vous comprenez alors pourquoi, malgré les encouragements de M. Ollendorff, je me présente devant vous avec la timidité d'un homme qui n'a pas su se faire un front qui ne *blanchit* jamais.

Émouvoir : telle est une des fonctions de l'orateur; émouvoir, dans une très large acception du mot : agiter les âmes, y susciter des sentiments quelconques : terreur, compassion, joie.

1. Paul Bert avait quarante-sept ans (1880).

CHAPITRE V

LE STYLE

A propos du style, comme à propos de l'idée, empiétons le moins possible sur un domaine qui n'est pas le nôtre.

En commençant un discours, parlez très lentement (à moins, bien entendu, qu'une telle lenteur ne vous soit une gêne). Vous donnez ainsi aux termes convenables le temps de se présenter à vous et au public le temps de s'accoutumer à votre voix, à tout votre extérieur, d'entrer dans le sujet auquel vous désirez l'intéresser.

Vos premières paroles, vous pouvez fort bien les séparer par de longues pauses. Personne ne trouverait exagéré le nombre de celles que nous marquons dans cette première phrase d'un discours de Ledru-Rollin [1].

Citoyens, |||

Bien que chacun de nous comprenne || quelle mesure et quelle prudence || on doit apporter dans cette discussion || qui intéresse | non seulement des peuples amis, || mais l'honneur de la France et l'avenir de l'Europe, || cette prudence | cependant | a pour limites l'intérêt de la Répu-

1. A propos des affaires d'Italie (1848).

blique, || et ne peut aller jusqu'à un laconisme voisin du silence.

Mais ne cherchez pas outre mesure l'expression verbale. Ce que nous avons dit de l'idée, nous le disons du style : ne soyez pas trop exigeant à son égard. C'est préalablement et non devant le public que vous devez vous efforcer de l'épurer. Au reste, grâce au concours de l'expression vocale et de l'expression mimique, le style oratoire réclame bien moins de perfection que le style écrit. Écrites, les périodes de Gambetta que nous allons citer laissent voir plus d'un défaut; prononcées, elles furent certainement éloquentes. Ne craignez pas plus que leur auteur la répétition des mots, les parenthèses, les façons de dire qui en corrigent d'autres.

Oui, le parti républicain, aujourd'hui, — celui qui est composé surtout d'hommes souvent et durement éprouvés, celui qui compte dans ses rangs presque autant de victimes que de serviteurs, c'est celui-là dont je parle, parce que c'est celui que je connais le mieux et que c'est celui auquel j'appartiens, — le parti républicain qui l'a toujours été ou qui ne compte que des membres qui l'ont toujours été, ce parti-là est tenu à beaucoup de largeur de main, à un grand esprit de conciliation et de concorde; il est tenu à se recruter largement et sans mesquins calculs d'amour-propre dans tous les rangs du pays, afin de devenir la majorité de la nation elle-même. C'est son devoir immédiat, et il n'y manquera pas[1].

Les grandes périodes (nous ne pouvons ici en choisir que de relativement courtes) sont très favorables à la liaison, à la coordination des idées, surtout celles où, régulièrement, tel mot se répète, où se suc-

1. Discours de Grenoble, 26 septembre 1872.

cèdent des propositions ou des membres de propositions commençant de même. Prolongeons la citation précédente :

Ce parti doit avoir cependant un certain critérium à sa disposition; il doit pouvoir distinguer entre la naïveté des uns et le calcul des autres, entre les nouveaux qui s'offrent à lui et les anciens, entre ceux qui viennent lui apporter leur concours par suite de convictions récentes et ceux qui ont des actes à mettre derrière leurs paroles; il doit enfin pouvoir être mis à même aussi de reconnaître ceux qui, secouant une indifférence, hélas! trop générale, veulent entrer dans la vie politique.

Par la noblesse de leurs dimensions, les grandes périodes imposent; par la puissance de leur tour, elles entraînent.

C'est en partie grâce à elles, par contraste, qu'une petite phrase venant à leur suite produit de l'effet, comme celle-ci : « C'est son devoir immédiat, et il n'y manquera pas », qui fut accueillie par « un assentiment général ».

Ne vous risquez jamais dans une période sans prévoir comment vous en sortirez. Votre pensée part d'un point : laissez-lui décrire n'importe quelles sinuosités, mais, au cours des propositions principales, des incidentes, des parenthèses, sachez à quel point elle doit aboutir.

Et tenez-vous-en aux phrases plus ou moins courtes si elles vous sont plus commodes. Ne cherchez pas à « faire des phrases », comme on dit vulgairement. Gravez dans votre esprit le mot de Pascal : « **La vraie éloquence se moque de l'éloquence.** »

Surtout, de la clarté! L'auditeur n'a pas ce dont dispose le lecteur, le loisir de chercher à comprendre.

Je ne sais de qui je tiens ce mot que la personne attribuait à M. Thiers. L'homme d'État venait de prononcer un discours. Un secrétaire, en lui montrant un texte qui devait servir à l'impression, lui fit remarquer qu'une phrase avait exactement la même signification que la précédente.

« Laissez-les toutes deux, aurait dit M. Thiers. La première est pour les gens intelligents, la seconde est pour les autres. »

Songez à qui vous parlez et mettez votre style au niveau de l'intelligence et de l'instruction de l'auditoire. Pas de phrases, pas de paroles qui ne puissent être aisément comprises, ou dont vous ne donniez l'explication s'il est à craindre qu'elles ne le soient pas. Je me demande souvent ce que les publics populaires peuvent saisir de certains discours, de certaines conférences. Certes, il y a de l'intelligence dans le peuple; mais il ignore la langue que trop souvent on lui parle.

En villégiature à Veules-les-Roses (Normandie), un vieillard invita à déjeuner soixante-quatorze enfants plus ou moins pauvres, et ne voulut autour de lui que ces garçonnets et ces fillettes. Et voici comment leur parla cet homme au grand front nimbé de cheveux blancs, cet homme extraordinaire qui, durant un demi-siècle, avait forgé des phrases magnifiques :

Mes chers enfants,

A Veules, je suis chez vous; accueillez-moi donc comme m'accueillent chez moi mes petits-enfants Georges et Jeanne. Vous aussi, vous êtes des petits-enfants, et au milieu de vous, qu'est-ce que je suis? Le grand-père.

Vous êtes petits, vous êtes gais, vous jouez, c'est l'âge heureux. Eh bien, voulez-vous, — je ne dis pas être tou-

jours heureux, vous verrez plus tard que ce n'est pas facile, — mais voulez-vous n'être jamais tout à fait malheureux? Il ne faut pour ça que deux choses, deux choses très simples : aimer et travailler.

Aimez bien qui vous aime; aimez aujourd'hui vos parents, aimez votre mère; ce qui vous apprendra doucement à aimer votre patrie, à aimer la France, notre mère à tous.

Et puis travaillez. Pour le présent, vous travaillez à vous instruire, à devenir des hommes, et quand vous avez bien travaillé et que vous avez contenté vos maitres, est-ce que vous n'êtes pas plus légers, plus dispos? est-ce que vous ne jouez pas avec plus d'entrain? C'est toujours ainsi; travaillez, et vous aurez la conscience satisfaite.

Et quand la conscience est satisfaite et que le cœur est content, on ne peut pas être entièrement malheureux.

Pour le moment, mes chers petits convives, ne pensons qu'à nous réjouir d'être ensemble, et faites, je vous prie, honneur à mon déjeuner de tout votre appétit. Je désire que vous soyez seulement aussi contents d'être avec moi que je suis heureux d'être avec vous.

Daignons plus d'une fois être aussi simples que le fut, ce jour-là, l'auteur de *la Légende des siècles*.

CHAPITRE VI

L'IMPROVISATION

L'orateur doit toujours pouvoir improviser. Il a eu beau préparer son discours, l'apprendre par cœur : un défaut de mémoire, une interruption, un hasard quelconque peut toujours exiger qu'il trouve sur-le-champ des idées et leurs formes verbales. Il doit donc s'exercer à l'improvisation en public. Au reste, les véritables orateurs ont souvent le don de pouvoir se passer de toute préparation, et certains atteignent d'autant mieux les hauteurs de l'éloquence qu'ils ont moins songé à y parvenir.

Mais supposons toujours que vous n'êtes pas orateur. Vous assistez à une réunion quelconque. Prié ou non, vous avez à prendre la parole. Que faire?

Tout d'abord, trouver l'idée générale et la diviser en groupes d'idées partielles. Une réflexion relativement assez longue vous est toujours permise.

Aussi bien advient-il rarement qu'on ne puisse prévoir la nécessité ou la simple occasion de parler. Faites donc votre plan bien avant le moment de prendre la parole. A un banquet, tel convive n'est pensif, distrait, que parce qu'il prépare le toast qu'il aura ou peut avoir à « improviser » tout à l'heure.

En général et plus ou moins, on ressemble au Mascarille des *Précieuses*, qui a besoin de loisir pour faire un impromptu.

Parlez. Le moindre exorde suffit : l'expression d'un besoin d'indulgence, un remerciement à qui vous devez la parole, un hommage au groupe, à la société où vous vous trouvez, à l'idée que vous défendez, à une ou plusieurs personnalités présentes ou absentes... que sais-je?

Mais arrivez vite à une question qui vous soit très familière, que vous ayez maintes fois traitée dans la conversation, et marchez sur ce terrain ferme. C'est le salut.

Vous faut-il une péroraison? Eh bien! un remerciement pour l'attention qui vous a été accordée, un souhait à l'égard de l'idée, de la personnalité qui a motivé la réunion....

Et surtout en improvisant, le plus de simplicité possible. Employez les phrases qui vous sont le plus habituelles. Ne vous écoutez pas, et puissiez-vous oublier qu'on vous écoute!

CHAPITRE VII

L'ACTION

Abondance des idées; profondeur et vivacité des sentiments, facilité et beauté de l'élocution, clarté et beauté du style en soi-même, don de l'improvisation : voilà ce qui constitue le véritable orateur, mais, généralement, à la condition qu'à toutes ces qualités s'ajoute l'**action**.

L'orateur est un acteur. Certes, son premier devoir envers lui-même est d'être sincère; mais nous n'avons pas, ici, à le considérer à ce point de vue moral. Ce que nous avons à dire, c'est qu'il doit animer sa parole, lui communiquer la chaleur de son âme, allier au langage oral l'éloquence de l'attitude, de la physionomie et du geste.

Comme l'acteur, il doit promptement et vivement sentir. Mais qu'il sente vivement ou non, il doit, comme l'acteur, donner l'impression qu'il est profondément ému. En trompant, au besoin, l'auditoire? Non pas. Le langage animé est sa façon, à lui, de parler. Ce qu'un simple causeur dirait calmement, à la bonne franquette, il le dit, lui, avec toute une mise en jeu de moyens physiques. Inconsciemment, il accentue l'expression.

D'ailleurs, de quelque nature qu'il soit, le talent magistral s'impose. La froideur de M. Waldeck-Rousseau nuit peu à son autorité. Mais l'éloquence qui émeut, enthousiasme le plus est évidemment celle où il y a le plus de vie, à laquelle se mêle le plus d'action, celle de Gambetta, par exemple.

Un des grands orateurs qu'il m'a été donné d'apprécier, c'est Jules Favre.

Dans la salle où il allait parler, au palais de justice d'Aix-en-Provence, un groupe seul était compact, un groupe de jeunes avocats attendant la leçon du maître. Une affaire criminelle eût attiré toute une foule; mais il ne s'agissait que d'une demande de séparation, contre laquelle plaidait Jules Favre.

Il me conquit peu à peu.

De belle taille, le dos large, il avait parfois un geste qui agitait l'ample manche; parfois il faisait un pas ou deux le long de la barre, et ses souliers criaient sous son poids lourd; parfois un mouvement nous montrait le profil de sa face léonine, farouche.

Et les belles périodes succédaient aux belles périodes. A un moment, comme son adversaire le reprenait à propos d'une date, il lui lança une aigre riposte. Et les périodes de recommencer, se déroulant à ravir, emportant de longues incidentes. Une éloquence majestueuse, classique; une mer sans rivages, parfois courroucée, jamais folle. La voix descendait à des tons très graves, remontait, toujours mâle, surprenante chez ce septuagénaire, se maintenait longtemps dans les hauteurs.

Comédien? Si l'on veut, mais comédien admirablement passionné. Il paraissait avoir la sainte vérité et

la répandre à flots devant les juges (dont l'un, ô faiblesse humaine! somnolait dans le tiède soleil de l'après-dîner). De ce que le mari et la femme fussent légalement séparés, il semblait qu'une guerre internationale dût s'ensuivre.

Il se reposa dans la salle des pas perdus, se promenant lentement, très noble en la toge, les pieds guêtrés, la tête pleine d'idées pour la seconde partie de la plaidoirie. Le dur visage, aux yeux profonds, à la bouche amère, paraissait d'autant plus brun que les ans avaient presque blanchi la crinière et la barbe rude.

Est-ce à la reprise de l'audience qu'il montra les époux au joyeux temps de leur passé, suivant les allées de leur campagne, les sanctifiant de leur amour? Je me rappelle, en tout cas, le branlement des lampes de cuivre apportées sur la barre, à laquelle il se cramponnait, en disant de sa voix tremblante de vieillesse et d'émotion :

« Non, messieurs, vous ne désunirez pas ces deux âmes unies par Dieu lui-même! »

A la sortie, il ne décela aucune fatigue. Toujours austère, il salua de son haut-de-forme les quelques curieux postés sur son passage, et, dans le jour tombant, descendit les marches monumentales. Il venait de parler cinq heures; la veille, il avait parlé cinq heures; il parla cinq heures le lendemain.

Il perdit le procès.

Quelque dix ans plus tard, un après-midi de septembre 1890, à la Société de Géographie de Paris, il y avait séance du Congrès anti-esclavagiste. Cela commençait d'une façon plutôt morne.

Enfin, le cardinal Lavigerie apparut sur l'estrade. Ce fut le jour après la nuit.

On avait réservé à Son Éminence le fauteuil d'honneur : Elle déclara vouloir la « dernière place », et l'on dut insister pour qu'Elle acceptât la première. Le beau vieillard! En la pourpre romaine sur laquelle s'étalait la soie blanche de sa barbe, il réalisait un tableau de quelque grand Vénitien. Avec plus d'allure, de distinction et de finesse, il ressemblait au philosophe socialiste Benoît Malon. D'un aspect naturellement imposant, tout de suite il montra la familiarité et la gaîté si fréquentes chez les natures fortes. Il déclara qu'il n'avait pas à prendre la parole, qu'elle appartenait à « son fils » l'évêque Livinhac, son dévoué collaborateur à l'œuvre de protection des nègres.

Le saint homme qu'il présentait, le courageux évangéliste de l'Ouganda, était à sa droite, tout en blanc, la physionomie rude à la fois et douce, les joues et les orbites ascétiques. Très intimidé par les éloges de son maître, par l'assemblée, il s'excusa de son manque de talent oratoire, se mit à conter tout bonnement, avec un pur accent gascon, son apostolat.

Mais, à tout instant, interruption du joyeux cardinal.

« Il ne vous dit pas tout. Figurez-vous qu'on lui a tout pris, mitre, crosse, etc. Si vous trouviez, par hasard, des objets épiscopaux, prière de les rapporter. »

Et à propos d'une récompense académique décernée à Livinhac :

« Il est plus heureux que moi, qui n'ai jamais eu même un prix d'écriture. On peut dire qu'il unit

les palmes de l'Institut aux palmes du martyre. »

Et comme le jeune missionnaire, ayant vécu douze ans au cœur de l'Afrique, manifestait l'espoir de mourir parmi ses nègres bien-aimés :

« Ah! mais non, Monseigneur, je ne veux pas que vous mouriez! »

Ce langage étonnait, désopilait l'assistance, parsemée d'ecclésiastiques. Le cardinal, si bien venu pour écouter, ne cessait de bavarder, de s'agiter, les yeux pétillants, les sourcils intelligemment relevés. Il enlevait, remettait, tourmentait sa barrette. Il l'offrit à l'évêque dépouillé.

Mais sa voix grave, sonore, à laquelle l'asthme ne messeyait pas, devenait aisément pathétique. Il eut un mouvement superbe.

Il y avait dans la salle une douzaine de tout jeunes noirs baptisés par « ses fils », les Pères blancs, et amenés par eux en Europe. Il venait de s'exclamer, en un rire paternel :

« Sont-ils vilains! »

Il caressait l'un d'eux, agenouillé à ses pieds. Celui-là, volontairement, avait subi le martyre. Un roi nègre avait ordonné :

« Que ceux qui sont chrétiens se mettent de ce côté : ils auront l'oreille coupée. »

Et le néophyte s'était placé du côté indiqué.

Le cardinal, regardant la blanche assistance de catholiques, de prêtres, demanda :

« Y en a-t-il beaucoup parmi nous qui en feraient autant? »

Et, prenant à deux mains la tête crêpue, il baisa ardemment la place horrible de l'oreille.

Prélat grandiose, visant peut-être à l'effet, y attei-

gnant à coup sûr. Le représentant de l'Angleterre, un raide gentleman, lui apporte la sympathie de ses compatriotes : il l'embrasse à pleins bras. Arrive une dépêche du Pape : ah! comme il tourne et retourne le chiffon bleu! comme il allèche le public avec des mots préparatoires!

La séance terminée, il sortit, gagna sa voiture, le front haut, avec ce regard calme et bienveillant de l'homme habitué à l'admiration ambiante.

LIVRE VII

DERNIERS CONSEILS

CHAPITRE I

LA MÉMOIRE

Nous avons vu le rôle de la mémoire dans l'art d'émettre nos propres idées. Insistons sur son importance dans l'art d'émettre les idées d'autrui, dans la récitation proprement dite.

Le morceau, le rôle qu'on récite, il faut le savoir de façon à ne jamais faire un effort de mémoire. Pour peu que l'on cherche ce que l'on doit dire, généralement on le dit mal.

Empruntons à un vieil auteur une curieuse image :

« Si la course des eaux destinées à former, par leur élévation ou par leur chute, l'embellissement d'une fontaine, est retardée par quelque obstacle dans les canaux qui doivent les distribuer, les jets et les cascades ne produisent que la moindre partie de leur effet : si les discours ne se présentent pas rapidement à l'acteur, à mesure qu'il en a besoin, il ne peut presque faire aucun usage de ses talents [1]. »

Voulez-vous vous rendre compte si vous savez bien par cœur, si vous savez suffisamment pour réciter en public? Récitez en précipitant le plus possible le débit et en pensant aussi peu que possible à ce que

1. *Le Comédien*, par Remond de Sainte-Albine.

vous dites. Au moindre arrêt, à la moindre hésitation, concluez que vous savez insuffisamment. Épreuves contraires : traînez extrêmement le débit, et voyez si quelque trouble ne se produit pas dans votre mémoire; instantanément, au hasard, arrêtez-vous de-ci de-là, et voyez si vous pouvez reprendre sans aucune hésitation.

Et ces expériences, ne les faites pas seulement chez vous, dans l'intimité du *home* : faites-les, au moins mentalement, au milieu de toute espèce de distractions, à travers la foule, dans le bruit de la rue, dans le tumulte ou dans le calme de la nature.

Il faut pouvoir réciter aussi machinalement que l'on marche, que l'on respire.

Mais comment étudier par cœur? Voici le système qui nous paraît le plus logique.

D'abord, étudier le texte au point de vue du sens. Le diviser nettement en parties principales, et celles-ci en d'autres parties. Ce que l'on trouve tout fait pour un rôle, partagé en actes et en scènes (au besoin, partager les scènes), le faire pour un simple morceau. Se tracer ainsi un canevas, au moyen duquel, sans se rappeler les paroles, on pourrait interpréter la pensée. Si l'on veut, noter en soi même les principaux sentiments, les principaux changements de mouvement, de ton, de volume vocal. En somme, se créer le plus de **points de repère** possible.

Après cette préparation, relire en tout recueillement la première partie de la division (ou de la subdivision, si le morceau est de quelque longueur), puis la seconde partie, etc. Bien repasser la première avant d'aborder la seconde; ainsi de suite. Enfin, bien repasser tout le texte..

Quant au nombre de fois qu'il convient de repasser un texte (c'est-à-dire le relire et le réciter tour à tour), il varie considérablement selon les individus. Nous avons connu une ancienne actrice qui n'avait jamais su lire, et, jadis, au théâtre, cette ignorance ne devait pas être bien exceptionnelle. Quelles mémoires que celles qui retenaient un rôle à l'audition de quelques lectures! Je vous en souhaite une de cet acabit. Mais, à moins que la vôtre ne soit par trop rebelle, ne vous découragez pas. Repassez, au besoin, cent, deux cents fois le même texte et beaucoup plus encore.

Il est bon de n'étudier que mentalement, pour se mieux recueillir. Mais il faut étudier aussi en articulant très nettement et en donnant un peu de voix, afin d'habituer l'appareil buccal et l'oreille aux divers groupes de mots.

Il est bon d'étudier à plusieurs reprises, d'épargner ainsi le cerveau, qui, fatigué, se refuse plus ou moins à retenir. Il est excellent d'étudier le soir et de reprendre la même étude le lendemain matin : le sommeil semble avoir l'étrange pouvoir de sceller dans l'esprit ce qu'on y a déposé. Gardez-vous de dire en public un morceau que vous avez appris le jour même.

Enfin, une bonne façon d'apprendre est de copier, de copier une ou plusieurs fois, lentement, en gravant dans soi-même ce que l'on trace sur le papier. « Quand vous écrivez vite, disait à son fils le grand travailleur Colbert, votre esprit n'a pas le temps de faire réflexion, et c'est votre main qui le conduit et non pas luy qui conduit votre main. »

Apprenez beaucoup et vous constaterez les progrès

de votre faculté d'apprendre. Mais, comme dit Parny dans son *Plan d'études*,

N'apprenez point ce qu'il faut oublier...

ou, du moins, évitez autant que possible la nécessité de l'apprendre.

Appliquez-vous à retenir. De temps à autre, récitez-vous telle ou telle partie de votre répertoire. Et ne vous bornez pas à vous rappeler des textes : exercez votre mémoire hors de l'art; efforcez-vous de retrouver quoi que ce soit qui devrait vous être présent à l'esprit, le souvenir d'un fait, un nom, un terme, une date.

Autant qu'il dépend de vous, perfectionnez votre mémoire; mais ne vous y fiez pas outre mesure. Je me rappelle Mme Judic, en tournée provinciale, obligée de s'interrompre au beau milieu d'un couplet, ne sachant plus la chanson qu'elle avait popularisée. Le public lui souffla.

Il est toujours prudent, voyez-vous, d'avoir un souffleur, surtout lorsqu'on dit des vers. La rime et le rythme aident beaucoup à retenir; mais si un vide se produit dans la mémoire, le vers permet beaucoup moins que la prose de le combler par une transition imperceptible.

Et puissiez-vous avoir un souffleur qui sache souffler, qui suive attentivement le texte et votre récitation, devine les instants où son concours peut vous être utile, articule nettement et ne parle ni trop bas ni trop haut!

Enfin, ce n'est pas une précaution excessive que d'avoir dans une poche le morceau que l'on dit. Mais rien ne vaut le principe de ne réciter en public que ce qu'on a bien repassé, surtout la veille.

CHAPITRE II

LA TIMIDITÉ

La timidité est une maladie. Elle martyrise ceux qui en sont profondément atteints. Ce qui s'accomplit le plus facilement, ce qui constitue un plaisir devient pour eux une torture. Des hommes que leur intelligence et leur activité destinaient aux plus brillantes carrières ne demeurent dans l'ombre que parce qu'ils ne peuvent s'habituer aux rapports les plus simples de la vie sociale. Des malheureux existent pour qui la sensation d'être regardés par des yeux humains est un supplice. Certains ont des crises de rougeur dont ils souffrent cruellement, que sans trêve ils redoutent.

Voilà la timidité à son paroxysme. Ce ne peut être la vôtre, à vous qui vous consacrez au public ou qui envisagez la nécessité, la possibilité de l'affronter. Si tant est que vous soyez timide, le mal n'apparaît en vous que sous forme d'indispositions. Elles sont bien assez gênantes, n'est-ce pas? pour que vous vouliez vous en guérir.

Nous ne savons si dans les pages suivantes vous trouverez de quoi vous aider.

Et d'abord, en quoi consiste la timidité? Dans son

livre très documenté[1], le Dr Paul Hartenberg l'explique fort bien. En deux émotions souvent combinées : une sorte de **peur** et une sorte de **honte**.

Une peur bien différente de la peur proprement dite. Ce qui caractérise celle du timide, c'est qu'elle n'est causée par aucun danger véritable. Un homme très courageux peut être excessivement timide.

Une honte bien différente de la honte proprement dite. Ce qui caractérise celle du timide, c'est qu'elle n'est causée par aucune faute, par quoi que ce soit qui vraiment la justifie. Un homme possédant toute espèce de qualités morales et physiques peut être excessivement timide.

Pourtant, quelque chose rapproche la peur et la honte du timide de la peur et de la honte proprement dites : au moins à l'instant même où il les éprouve, une raison, quelque vague qu'elle soit, les légitime pour lui, quoique souvent il les veuille juger inexcusables.

« Que risque, écrit M. Hartenberg, celui qui n'ose pas entrer dans un café, dont le cœur bat en traversant un salon, qui tremble en sonnant à la porte d'un protecteur? Rien, absolument rien. » Mais si! Un sourire ironique (ou qu'il peut croire ironique), une réception tant soit peu froide (ou qu'il peut juger telle).

« ... L'enfant timide qui rougit dès qu'on le regarde, a-t-il une faute à se reprocher? Aucune. Il est honteux sans raison. » Qui sait? Tout au moins peut-il se demander, puisqu'on le regarde, s'il n'a rien à se reprocher.

1. *Les Timides et la Timidité*, F. Alcan, édit.

La peur du timide est **motivée**, quoique **illogique**. Mille dangers l'entourent, dangers qui n'existent que pour lui. Se tait-il dans une circonstance où il devrait élever la voix? C'est qu'il se préoccupe outre mesure de l'effet que pourraient produire ses paroles. Ah! si quelqu'un allait le désapprouver!... Il peut fort bien ne pas craindre qu'une insolence l'oblige à une vive riposte, à un duel. Il redoute de ne pouvoir dignement, calmement, soutenir une discussion. Il a peur d'avoir honte. Aperçoit-il un homme qui se noie, là-bas, en mer? Il peut fort bien se précipiter à l'eau, le sauver. Mais sur le rivage, un groupe les attend. Alors, en revenant, il tremble. Que ne donnerait-il pas pour s'épargner les félicitations de ces gens qui vont le voir tout ruisselant, les vêtements collés sur le corps? Toujours la peur de la honte.

Et la honte du timide est, elle aussi, motivée, quoique illogique. Il attache une importance exagérée à ce qu'on dit, à ce qu'on pense visiblement de lui, devant lui, quelle que soit la personne qui manifeste sa pensée, qu'il l'estime ou la méprise. Quelqu'un le regarde dont il sent que le regard est distrait : il ne rougit pas; mais un autre le fixe, l'examine : écarlate, il s'enfuirait ou lui sauterait à la gorge. Il constate ou s'imagine que l'on remarque sa taille au-dessous ou au-dessus de la moyenne, l'irrégularité de ses traits ou sa beauté singulière, sa gaucherie, sa pauvreté, etc. Surtout, il a honte de sa honte.

Ce sont bien de tels motifs qui influent sur sa nature, d'ailleurs plus ou moins spéciale, d'une sensibilité plus ou moins excessive.

Eh bien! il faut d'abord nous rendre absolument

compte que ces motifs n'ont aucune valeur. Nous sommes rarement inférieurs en toutes choses aux personnes qui nous jugent. Qu'importe, d'ailleurs, ce que l'on peut penser de nos infériorités auxquelles nous sommes impuissants à remédier? Oui ou non, l'insulte elle-même n'a-t-elle pas été prodiguée aux plus grands hommes? Comment donc nous laisser aller à souffrir vivement de la simple impression défavorable que peut produire notre personne ou l'idée que nous croyons devoir émettre? Non, non, aucun danger ne nous menace dans l'accomplissement des devoirs ordinaires de la vie sociale. Du moins, aucun de ceux que redoute le timide ne mérite vraiment le nom de danger.

Voilà l'indéniable. Agissez en conséquence. Créez des occasions de combattre le mal qui est en vous.

Exercez-vous d'abord devant des inconnus : en wagon, en omnibus, soutenez le regard qui se porte sur vous; demandez votre chemin à un passant, à un groupe de passants; n'achetez qu'après avoir bien marchandé; traversez une salle remplie de monde; etc.

Dans les salons, commencez, les premières fois, par prendre part à la conversation générale. Le plus difficile, n'est-ce pas? (faites-le graduellement par la suite) c'est, avant d'aller vous placer, de prolonger un peu l'entretien avec la dame qui reçoit; c'est de se mêler aux groupes féminins, de se tenir debout, isolé, au milieu de tous les regards.

On se prépare excellemment ainsi à se produire devant le grand public.

Notez même que maints orateurs et maints acteurs se sentent beaucoup plus à leur aise en face d'un nombreux auditoire qu'en présence de quelques

personnes. Les individualités se fondent dans la masse.

D'autre part, acteurs et orateurs ont leur timidité, le trac. En la généralité des occurrences, il se peut fort bien que rien ne les déconcerte; mais l'idée et le fait de se présenter devant des gens réunis pour les écouter les remplit d'émotion.

Chez presque tous, le malaise plus ou moins déprimant, plus ou moins douloureux, ne se produit qu'en certains cas : pour les comédiens, les soirs de première, de gala; pour les orateurs, selon les circonstances où ils ont à parler, selon les sujets qu'ils ont à traiter.

Y a-t-il un remède contre le trac? Un remède infaillible, radical? Non, certainement non.

Le mal peut du moins s'atténuer, selon les tempéraments. Encore ceux qu'il atteint le plus ne sont-ils pas toujours les plus faibles. Got, qu'on a souvent cité pour son énergie, en a, paraît-il, souffert jusqu'à la fin de sa longue carrière.

Cependant, une santé solide, un bon état du système nerveux est ce qu'il convient d'opposer d'abord à l'envahissement funeste. Aussi doit-on éviter le surmenage, par exemple. Aussi les exercices physiques modérés sont-ils tout indiqués.

Ensuite, il faut savoir le mieux possible ce qu'on doit faire et dire devant le public. La conscience que l'on possède à fond son rôle d'acteur ou d'orateur peut être une force considérable. D'ailleurs, le trac peut d'autant moins nuire au jeu et à la parole qu'il peut y avoir plus d'automatisme dans l'un et l'autre. Ce qui certes ne veut pas dire qu'il faut s'efforcer de parler machinalement. Bien au contraire, plus on

peut s'absorber dans ce que l'on fait, dans ce que l'on dit, plus on a chance d'échapper au trac. Mais, justement, la vue du public empêche souvent qu'on se recueille.

Enfin, il faut un peu de philosophie. Il faut, autant que possible, mettre en pratique la devise de Spinoza : « Bien faire et se réjouir, *bene agere et lætari* ». Quelles que puissent être, pour soi, pour l'auteur qu'on interprète, pour l'idée que l'on défend, les conséquences d'un insuccès, il faut songer qu'un désastre universel ou simplement régional ne le suivra pas. La peur de certains périls s'atténue si, comme dit M. Brunetière dans un autre ordre d'idées, « l'on examine la question *sub specie æternitatis*, au point de vue de Sirius ou d'Aldébaran ».

Ajoutons encore que le trac ordinaire (nous ne parlons pas de cette maladie à crises continues qui a obligé Rose Dupuy et d'autres artistes à renoncer au théâtre) n'est pas, en somme, si terrible. Tous les acteurs l'ont éprouvé, et je ne sache pas que la profession théâtrale offre à la statistique un nombre exorbitant de morts prématurées. Aussi bien doit-on pardonner beaucoup à un trouble qui met parfois le récitateur, l'orateur en un état très favorable à la manifestation des sentiments.

Quant à vous qui n'avez pas encore débuté, laissez-moi vous conter mon premier début.

Il s'agissait tout bonnement de débiter quelques séries de vers chez un marchand de pianos dont le magasin allait être transformé en salle de concert.

Ah ! que l'approche du soir fatal me rendit malheureux ! J'allais donc m'exposer aux regards d'un public peut-être tout disposé à la raillerie, un public dis-

tingué où les toilettes féminines mêleraient leurs couleurs au ton noir des habits. Dans le grand silence, il me faudrait parler! Jour et nuit, je pensais à cette soirée imminente. Qu'adviendrait-il? Tous ces mots que j'avais à prononcer sortiraient-ils régulièrement de ma bouche? Ma mémoire n'allait-elle pas soudain m'abandonner? Ne serais-je pas obligé de m'enfuir?

J'avais besoin de m'agiter, d'errer à travers la ville, de me baigner dans de l'humanité. Je passais et repassais devant le magasin terrible. Une fin de journée, apercevant, là-haut, sous les toitures élevées de maisons pauvres, des fenêtres calmement éclairées, j'enviai de tout mon cœur les humbles gens qui vivaient à ces étages, ces gens qui n'avaient pas à s'exhiber en public.

Enfin, l'épouvantable soir arrive. Oppressé, je m'avance sur l'estrade. Et alors, au bout d'un instant, je suis tout à mon aise, j'éprouve une jouissance à nuancer de beaux vers devant une bienveillante attention.

Voilà, à peu de chose près, ce que vous diraient mille artistes, mille orateurs.

Et combien d'entre eux nous approuveraient d'affirmer que la présence du public est souvent bienfaisante! Devant lui, l'acteur entre mieux dans son rôle qu'aux répétitions; devant lui, l'orateur trouve des mots, des périodes, des accents qu'il n'eût pas trouvés dans un entretien intime.

CHAPITRE III

CONCLUSION

Au cours de ce traité, nous nous sommes plus d'une fois demandé si, par l'abondance des détails, nous ne risquions pas, sans bénéfice possible pour aucun de nos lecteurs, d'effrayer la plupart d'entre eux. Maintenant encore, nous nous posons cette question : N'avons-nous rien dit de superflu? Et nous nous répondons : Non. Quiconque veut apprendre à fond l'art de dire doit au moins savoir les notions que nous avons exposées.

Que leur multitude ne vous décourage pas! Retenez-en un certain nombre à la première lecture. Peu à peu, aux lectures suivantes, les autres s'y adjoindront. Peu à peu, leur agglomération se fondra en une substance limpide.

Mais avant que cette dissolution s'opère en votre esprit, avant que vos organes, assouplis et fortifiés, vous permettent toute la pratique des principes acquis, que faire si vous avez à lire, à réciter, à parler en public?

Eh bien! voici un dernier conseil, un des tout derniers mais non des moindres, *last, not least*[1] (si vous

1. Prononcer *list*.

nous permettez d'employer ici le mot du roi Lear au sujet de sa délicieuse Cordélia) : **devant le public, ne vous souciez d'aucun détail de l'art de dire.**

Vous devez parler assez **haut** pour que l'on vous entende, assez **nettement** pour que l'on vous comprenne et assez **naturellement** pour ne pas causer une impression trop fâcheuse; mais tous les détails concernant la prononciation, l'inflexion, le ton, le mouvement, la ponctuation, le volume, la valeur, tout cela doit vous laisser indifférent. Tout cela, si, en présence du public, vous *songiez* à l'appliquer, ne pourrait que nuire à votre diction, la rendre moins naturelle. Tout cela, dans la lecture et la récitation, gênerait l'expression des sentiments, et, dans le discours plus ou moins improvisé, s'opposerait à l'inspiration.

Devant un auditoire, il suffit à la rigueur, pourvu que vous vous fassiez comprendre, que vous pensiez au **sens** de ce que vous dites. C'est aux heures d'étude que vous devez vous occuper de l'**interprétation** du sens; c'est à ces heures que vous devez vous efforcer de conformer votre diction aux principes qui vous agréent. Exercez-vous fréquemment, et vous arriverez, devant le public, à l'application facile et souvent **inconsciente** des notions apprises.

Si vous ne parvenez pas à vous corriger de quelques défauts plus ou moins graves (je ne parle pas de défauts intolérables), vous auriez tort de vous décourager.

Avez-vous entendu M. Delaunay? Si oui, vous déplorez certainement que son âge l'ait éloigné du théâtre, et pourtant vous vous rappelez son nasillement. L'élocution saccadée de M. Irving, une sorte

d'aboiement, ne l'empêche pas d'être le grand acteur de l'Angleterre. Des vieillards vous préciseraient les défauts de Frédérick Lemaître, les irrégularités de son génie, où l'on pouvait mesurer

À la hauteur des bonds la profondeur des chutes.

Le père Didon, le père Monsabré, M. Hyacinthe Loyson : d'éloquents nasilleurs, du moins à la fin de leur carrière. Par sa prononciation, son accent pénibles à l'oreille parisienne, M. Jaurès se rapproche encore de Gambetta. M. Pelletan laisse tomber ses fins de périodes.

Ne vous exagérez pas l'importance de vos propres défauts. Ils déplairont d'autant moins que vous aurez plus développé en vous quelques qualités. Ce qu'il faut surtout au public, c'est qu'on l'intéresse, qu'on l'émeuve.

Mais ne vous contentez pas de le satisfaire. Vous devez lui apporter, lui révéler un art toujours plus clair, plus vrai, plus beau. Si vous voulez être un véritable artiste, soyez un éternel étudiant. Plus vous apprendrez, plus vous désirerez apprendre. « Plus on connaît, plus on aime. » Nous ne saurions mieux terminer que sur cette parole de Léonard de Vinci.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PRÉLIMINAIRE

LIVRE I
LA VOIX

LIVRE II
LE MOT

LIVRE III

LE DÉBIT

LIVRE IV

L'EXPRESSION

LIVRE V

LE GESTE

LIVRE VI

L'ART ORATOIRE

LIVRE VII

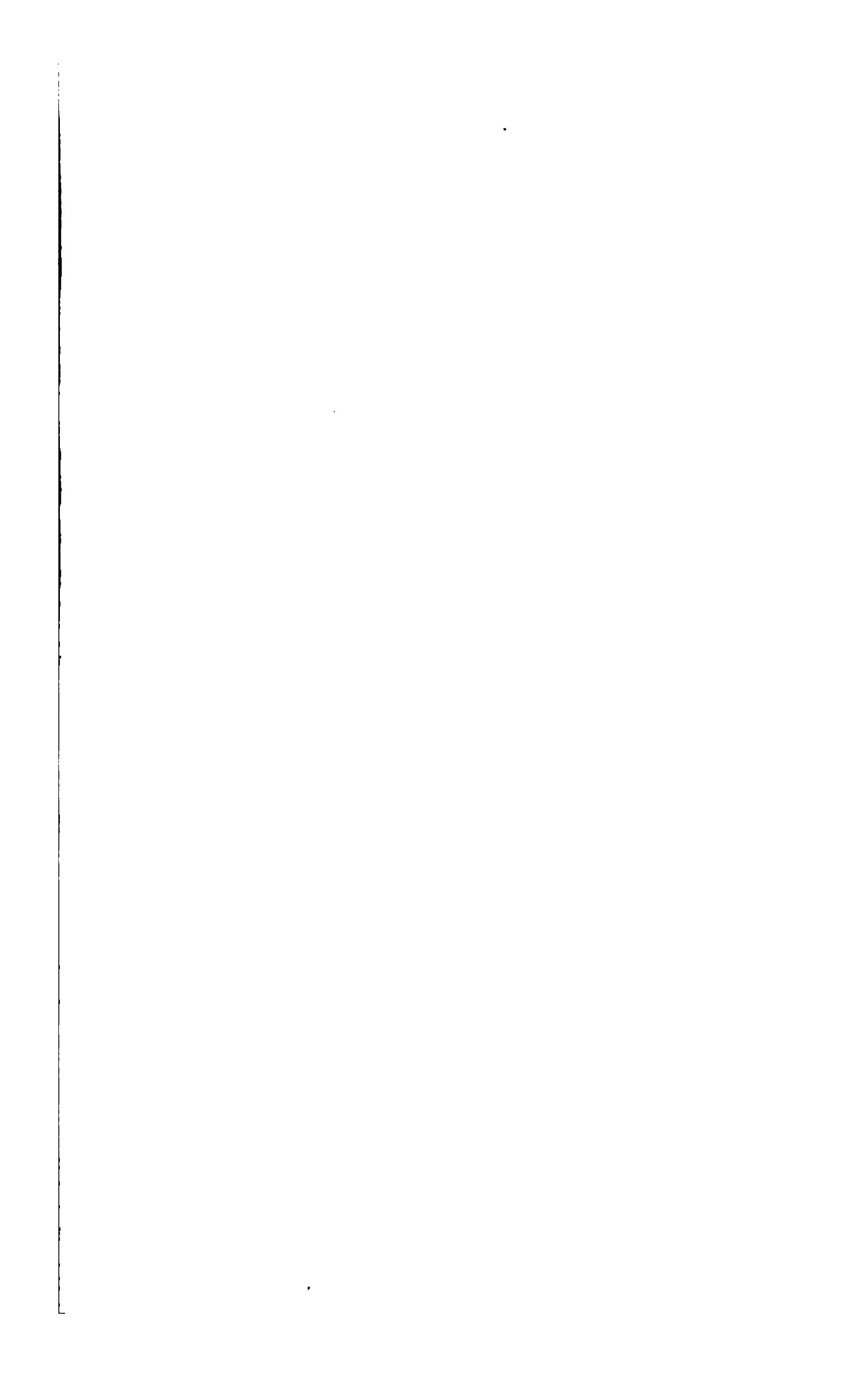
DERNIERS CONSEILS

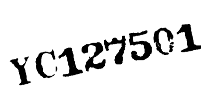
103-03. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 3-03.










YC127501

